UNIVERSITY OF ARIZONA
39001002992645

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/couperin0000andr

Louis Couperin 1626-1661
François " né en 1627 et 1633-1700
Charles " 1638-
} trois frères

ançois 10 nov. 1668-12 sept. 1733. le plus célèbre
" le Grand "

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COUPERIN

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Fondée par ÉLIE POIRÉE

DIRECTEUR : M. ANDRÉ PIRRO

Professeur à la Sorbonne

Chaque volume de format in-8 (21 × 14) contient 128 pages et 12 planches hors texte.

Auber, par Ch. MALHERBE.
Bach, par Th. GÉROLD
Beethoven, par Vincent D'INDY.
Berlioz, par Arthur COQUARD.
Bizet, par Henry GAUTHIER-VILLARS.
Boïeldieu, par Lucien AUGÉ DE LASSUS.
Chopin, par Élie POIRÉE.
Clavecinistes (Les), par André PIRRO.
Couperin. par A. TESSIER.
Félicien David, par René BRANCOUR.
Glinka, par M.-D. CALVOCORESSI.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hændel, par Michel BRENET.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Lalo, par Georges SERVIÈRES.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Lully, par Henri PRUNIÈRES.
Méhul, par René BRANCOUR.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Meyerbeer, par Henri DE CURZON.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Musique Chinoise (La), par L. LALOY.
Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin GATARD.
Musique militaire (La), par Michel BRENET.
Musique des Troubadours (La), par Jean BECK.
Organistes (Les), par Félix RAUGEL.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Primitifs de la Musique française (Les), par Amédée GASTOUÉ.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Reyer, par Adolphe JULLIEN.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Smetana, par J. TIERSOT.
Verdi, par Camille BELLAIGUE.
Violonistes (Les), par M. PINCHERLE.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

Histoire de la Langue Musicale, par MAURICE EMMANUEL. 2 vol. in-8° avec 683 exemples musicaux.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Histoire des Instruments de Musique, par René BRANCOUR. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . . . 25 fr.

Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry PRUNIÈRES. 1 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales. 12 fr.
(*Ouvrage couronné par l'Institut.*)

Qu'est-ce que la Danse, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8°. 16 planches hors texte. Prix. . . . . 15 fr.

Wagner, par Elie POIRÉE. 1 vol. in-8°, 16 planches hors texte . . . 20 fr.

Essais de Technique et d'Esthétique Musicales. *Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.* Précédé d'une étude sur *Les Maîtres Chanteurs* de WAGNER, par E. POIRÉE. 1 vol. in-8, 650 notations musicales. Prix. . . . . 30 fr.

La Vie intérieure de Schumann, par Robert PITROU. 1 vol. in-8, 8 pl. hors texte. 20 fr.
Qu'est-ce que la Musique, par Jean D'UDINE. 1 vol. in-8, 16 pl. hors texte. . . 15 fr.

ML
410
C855
T47

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

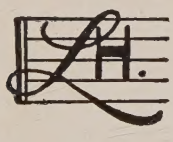
COUPERIN

PAR

ANDRÉ TESSIER

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VI^e^)
1926

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

A CHARLES BOUVET

L'HISTORIEN DES COUPERIN

COUPERIN

I

LES ANCÊTRES

Le clavecin, dont on ne peut enfler ni diminuer les sons, il faut cependant en venir, par un art infini, à lui donner de l'expression : « C'est à quoy, dit Couperin, mes ancêtres se sont apliqués, indépendamment de la belle composition de leurs piéces : j'ay tâché de perfectionner leurs découvertes,.... leurs ouvrages seront toujours plus admirables qu'imitables,..... ils sont encore du goût de ceux qui l'ont exquis. »

Il veut signaler les qualités et les défauts de l'instrument pour lequel il écrit, et ne se montre point fâché de déclarer, à cette occasion, ses quartiers de noblesse artistique. Ce musicien fort célèbre aime, comme un page de la Grande Écurie, à parler de ses titres et de ses aïeux. Il ne croit point que sa valeur seule, qu'il a démontrée mieux qu'en ouvrant ses parchemins d'antiquité, soit sa véritable noblesse. Ses ancêtres ! cela lui donne plus de recul. Mais il nous la baille belle ! Ses ancêtres, c'est de son père et de ses oncles qu'il s'agit! Il est vrai que deux sur trois sont morts jeunes. Couperin n'a point connu son oncle Louis, et son père l'a

quitté quand il avait onze ans. Ils lui paraissent sans doute des personnages lointains, figures effacées à demi, des gens de l'autre siècle !

Peut-être il entend aussi, à nous parler de ses ancêtres, nous rappeler une tradition qui demeure obscure et qui l'était déjà pour lui, une légende ou bien une vérité encotonnée de brume. L'aïeul de ces Couperin, un homme de l'autre siècle précisément, de ces Couperin, petite famille de marchands et de praticiens briards, n'aurait point été de race française. Il serait venu de loin dans la Brie onduleuse et grasse, d'Angleterre ou d'Écosse, d'Allemagne ou des Flandres, et c'était un merveilleux musicien. Le nom de Couperin est, en effet, un nom rare, il a une physionomie particulière, il pourrait bien n'être qu'une francisation orthographique d'un patronyme étranger. Aussi gardons de rien contredire, mais ne parlons plus que des faits assurés. Mathurin Couperin, au début du XVII^e^ siècle, était praticien à Beauvoir, c'est-à-dire homme de loi pour le village. Son fils Denis Couperin lui succéda et finit notaire royal. Un autre fils, Charles Couperin, s'établit marchand à Chaumes, le bourg voisin. Ce Charles Couperin est le grand-père de François Couperin. Il était musicien, mais ne prétendit jamais à aucune célébrité. Simple amateur, il touchait les orgues à l'église de Chaumes ou bien à l'abbaye des Bénédictins de la même ville. Il épousa Marie Andry, née en 1601, et leur premier enfant vit le jour en 1623. Ils en eurent huit pour le moins, dont trois embrassèrent la profession musicale d'une assez curieuse façon : Louis, né vers

1626, François (François Couperin l'ancien) entre 1627 et 1633, et Charles en 1638.

Jacques Champion de Chambonnières, possesseur de la charge de Joueur d'Épinette de la Chambre du Roi, claveciniste d'une renommée européenne, le père de l'école de clavecin française, avait la terre de Chambonnières dont il a gardé le nom. Située non loin de Chaumes sur le territoire de la commune du Plessis-feu-Ausoult, elle lui venait de sa mère, et il y faisait d'assez fréquents séjours. Les trois frères Couperin, déjà musiciens par un goût décidé qu'ils avaient eu pour cet art, et formés comme ils avaient pu se former au village, résolurent de lui aller donner une aubade au jour de sa fête, la Saint-Jacques, un 25 juillet. Ils vinrent, se placèrent à la porte de la salle où Chambonnières dînait, entouré de plusieurs convives, ils jouèrent, avec de leurs amis, quelques symphonies pour les violons que Louis Couperin, l'aîné, avait écrites. Chambonnières fut surpris de la bonté de cette musique campagnarde, il pria les visiteurs mélodieux de se mettre à table avec la compagnie. Il demanda qu'on lui présentât l'auteur et lui fit son compliment, disant « qu'un homme tel que lui n'étoit pas fait pour rester dans une province, et qu'il falloit absolument qu'il vînt à Paris » ; ce que Louis Couperin accepta avec plaisir. Chambonnières le produisit à Paris et à la Cour, où il fût goûté.

Titon du Tillet, le consciencieux auteur du *Parnasse François*, qui a été ramasser cette anecdote dans les souvenirs de famille des Couperin, qui peut-être l'a tenue de la bouche même de François dit le Grand,

n'a pas su préciser en quelle année les trois frères avaient eu l'idée de cette heureuse aubade. Louis Couperin avait vingt ans vers 1646. Il est à Paris à tout le moins en 1656, et il y meurt en 1661 à l'âge de trente-cinq ans. Il paraît difficile que l'année 56, dont il date de Paris une de ses *Fantaisies* d'orgue ou de clavecin, soit celle où il quitta son village. Six années qui lui restent à vivre ne sauraient lui suffire pour acquérir la renommée dont il jouit auprès du public. L'aubade et l'établissement à Paris doivent se placer vers 1650, et peut-être même avant. Sans doute Charles Couperin, le plus jeune des trois frères, n'était qu'un enfant alors, mais il pouvait bien déjà faire sa partie dans un concert, et peut-être au reste se bornait-il à tourner les pages.

Louis Couperin à Paris se fit bientôt connaître. Fils d'un organiste, il savait toucher l'orgue d'une façon qui fut appréciée, et qui lui permit d'obtenir, peu de temps après son arrivée, l'orgue de Saint-Gervais. Alors que, dans la capitale, des virtuoses fameux attiraient la foule sous les tribunes de Saint-Eustache, de Saint-Jacques-la-Boucherie, de Notre-Dame, de Saint-Paul, les Du Mont, les Raquette, les Richard, les La Barre, bientôt les Le Bègue et les Thomelin, Louis Couperin se classa parmi ceux du premier rang.

Nous l'avons vu joueur de violon, il jouait aussi de la viole. Ayant été introduit à la Cour par Chambonnières, il y fit son chemin non moins rapidement qu'à la ville, et le Roi voulut lui donner la place d'Ordinaire de la Musique pour le Clavecin, la place de Chambonnières qui semble être tombé en disgrâce à cette époque.

DÉBUT DU NEUVIÈME PRÉLUDE EN *ut* MAJEUR DE LOUIS COUPERIN
Page du Manuscr Bauyn, de la Bibliothèque Nationale.

Il la refusa par un sentiment de gratitude envers son bienfaiteur, et il eut en son lieu une charge de Dessus de Viole que l'on créa pour lui. Il paraîtrait, selon du Tillet, qu'il fut aussi l'un des organistes de la Chapelle.

Belle carrière et magistralement conduite pour un petit musicien de province qui ne faisait que de débarquer à Paris. Il fallait qu'il eût une aide solide, celle de Chambonnières, qui, bien qu'assez mal vu en Cour, gardait dans les salons tout son crédit. Il fallait aussi qu'il eût de l'entregent. On devine qu'il en avait, en le voyant participer aux ballets de Cour de 1656 et des années suivantes. Sous divers habits de théâtre, il y suit le Roi, il y joue de la viole, il y danse sans doute aussi. Jeunesse de prince, source de belles fortunes, dira La Bruyère, et, ce disant, il se souviendra du temps des fêtes et des victoires, de la jeunesse de Louis le Grand, cette aube riante, ce lever de soleil.

Il avait de l'appui et de l'entregent, mais cela n'aurait pu suffire. Il avait aussi du mérite. Comme exécutant à l'orgue ou sur la viole, il savait son métier peut-être dès avant son arrivée à Paris. Mais comme compositeur, il avait encore des études à faire. Où donc, dans sa province, eût-il pu découvrir les secrets de l'art d'écrire pour un clavier, ceux qui font le triomphe de Chambonnières, où donc eût-il connu les Gaultier et les subtilités du luth à la mode? Les leçons de son maître le perfectionneront sans effort, mais plus encore sa propre inquiétude qui s'éveille sans cesse, et le bel air que l'on respire à Paris.

Un manuscrit extraordinairement précieux nous

conserve, avec un *corpus* de l'œuvre de Chambonnières et beaucoup de pièces de l'école contemporaine, la somme des pièces du premier Couperin. On ne retrouve presque rien dans d'autres manuscrits du temps qui ne soit aussi dans celui-là. Nous l'appellerons le manuscrit Bauyn, du nom de l'amateur qui paraît l'avoir fait copier et qui a fait mettre ses armes aux plats extérieurs de la reliure. Les pièces de Louis Couperin y sont réunies au nombre de 130, non compris quelques *doubles* composés sur des simples de Chambonnières, de Le Bègue et de Hardel. Il y emploie jusqu'à treize tonalités, et le copiste a généralement groupé les pièces du même ton, ce qui forme des *Suites* comme on les entendait alors, sans rapport avec la suite de Bach ou de Hændel.

La plupart des pièces sont à l'usage du clavecin. On y voit les formes de danse employées par Chambonnières et longtemps après lui, allemandes, courantes, sarabandes, gigues et canaries, menuets, pavanes, gaillardes, chaconnes et passacailles. La bourrée, le passepied ne sont pas encore d'usage, et de vieilles danses démodées, comme la volte et le branle, ne font que de timides apparitions, qui dénotent sans doute chez l'auteur un certain goût du pastiche. Son neveu, le grand Couperin, Marin Marais et d'autres encore auront ce goût à leur tour. Un musicien qui le possède fait la preuve qu'il a de la culture et une agissante curiosité.

Il y a dans le recueil quelques pièces d'orgue aussi, une *Fantaisie*, un *Duo*, une *Pièce de trois sortes de mouvements*. Il y faut joindre deux *Carillons* écrits pour

Saint-Gervais et conservés dans un volume de la collection de Philidor, et tous les préludes, toutes les passacailles et toutes les chaconnes du manuscrit Bauyn, qui semblent adaptés autant à l'orgue qu'au clavecin. Ces préludes non mesurés, sauf par places, dont l'écriture n'est pas si déconcertante qu'elle a paru d'abord aux premiers inventeurs de ce recueil, et surtout n'est point rare dans l'École française de clavier du XVII^e^ siècle ; ces chaconnes et ces passacailles qui ramènent nombre de fois la vibrante mélancolie de leurs refrains, après les jeux contrepointés, les furtives imitations et les traits brillants des couplets.

Dans le manuscrit Bauyn, quelques *Fantaisies* enfin, et quelques *Symphonies* sont signalées comme ayant été composées pour un concert de violes.

Cette œuvre relativement abondante, et qui l'a peut-être été davantage, est assez disparate. Pièces toujours intéressantes, si l'on y voit l'homme plutôt que l'auteur, mais certaines datent sans doute des premiers temps de son séjour à Paris et d'avant même ce séjour ; elles ont une gaucherie de la rédaction contrapontique et du maniement des harmonies, elles ont parfois une telle infirmité d'écriture, qu'on ne saurait s'expliquer autrement cela qu'en les donnant à un musicien plein de zèle et d'idées nombreuses, mais dont la doctrine est encore mal assurée. Chambonnières, tout au contraire, a sans cesse la plus souveraine aisance. Ce maître sans hauteur dangereuse, sans envolées lyriques, mais si pur, si adroit, ce maître dont la liquide harmonie est si personnelle et si subtile, dont le contrepoint, parfois

nourri grassement, parfois, à sa volonté, ajouré, dépouillé, dénote la robustesse d'une éducation et d'une origine héréditaire qui le rattachent, par les Champion, ses aïeux, au grand âge des polyphonies, ce chanteur surtout, ce chanteur de fraîches mélodies en droite filiation des trouvères, il est français assurément, musicien de notre souche, et presque trop français, trop parfait, trop préoccupé d'accomplir de la grâce et de la préciosité. Mais Louis Couperin, quand il aura profité de ses leçons, réussira non moins bien ces pièces délicates où le chant tendre, l'harmonie sucrée, le contrepoint dosé à la juste dose composent une pâte exquise, une régalante confiserie. Comment donc croire que ses œuvres incorrectes ne soient point de sa jeunesse encore mal-apprise ? Plus tard, il égalera Chambonnières par instants et s'il le veut. Il ira plus loin que lui, il passera cette uniforme perfection, il cherchera par delà, sans peur et non sans fierté. Ses pièces inégales ont une variété qui les rend, dans leur ensemble, plus attachantes que celles de son maître. Parfois, celles qui ne sont plus les ébauches d'un enfant zélé, mais des fruits mûrs, celles-là ont une nouveauté victorieuse, le sourire de l'audacieux génie.

Énumérons ces recherches qui sont toujours des trouvailles, et certaines seront des trouvailles immédiatement fécondes et vulgarisées ; certaines, au contraire, par trop personnelles, resteront longtemps stériles.

Extension à d'autres genres des formes particulières à un genre de pièces. Sarabande en *mi* mineur du manuscrit Bauyn, folio 41 verso. Elle est à trois couplets

au lieu de deux, trois reprises comme une pavane. — Sarabande en *la* majeur du folio 69 verso. Elle est en rondeau, forme adaptée de la chaconne, et qui, seulement après Louis Couperin, deviendra d'usage courant.

Raffinement et subtilité de la technique du clavecin à deux claviers : les pièces croisées, que son neveu n'inventera pas. Courante en *ut* majeur du folio 20 verso. — Sarabande du même ton du folio 23 verso.

Tonalités inusitées alors au clavier, empruntées du luth. Pavane en *fa* ♯ mineur du folio 73.

Unité thématique, ou du moins de flagrants rappels de motifs. Gaillarde en *fa* majeur du folio 47.

Les rondeaux d'une chaconne suivant sans répugnance le vagabondage tonal des couplets, et repris dans des tons différents de celui qu'ils avaient utilisé d'abord. Chaconne en *sol* majeur des folios 53 verso et suivants. — Chaconne en *ré* mineur du folio 36 verso.

On citerait bien d'autres preuves de cette alerte curiosité du premier Couperin, artiste d'esprit moderne et

qui n'est point satisfait de répéter ce que d'autres ont dit. Parfois, quand on le connaît bien (c'est une injustice), on est tenté de retirer à son brillant neveu l'épithète de grand que ses contemporains lui ont donnée, et de l'appliquer plutôt à cet ancêtre sympathique, disparu tout jeune, mais ayant fourni la mesure de sa valeur. Ils y ont droit tous les deux.

Peut-être y avait-il droit aussi, Charles Couperin, le père de François et le frère de Louis, son cadet d'environ douze ans. Baptisé le 9 avril 1638 à Chaumes, il a dû venir s'installer à Paris plus tard que son aîné. Mais comme Louis, il y prit des leçons de Chambonnières, dont il profita bien. Il parut sous le nom de Couperin le jeune dans un ballet du Roi de 1659, ce qui laisse à penser qu'il eut, lui aussi, une place de violiste dans la musique royale.

En 1661, il hérita de l'orgue de Saint-Gervais, et bientôt il jouit de presque autant de renom que son frère comme claveciniste et comme organiste. Il se maria à Saint-Gervais le 20 février 1662 avec Marie Guérin, fille d'un barbier de la Grande Écurie ; il douait sa femme de 8.000 francs « en cas qu'il y ait enfans », et de 10.000 « en cas qu'il n'y en ait aucuns », sommes qui suffisent à nous prouver sa belle situation de fortune. Il installa son ménage dans la petite maison du pourtour de l'église, logement traditionnel accordé gratuitement, depuis le siècle précédent à tout le moins, par les marguilliers aux organistes de la paroisse. Louis Couperin y avait dû loger, avant lui du Buisson le fils, Robert du Buisson le père, Simon Biermant. La mai-

son était caduque et branlante. On n'attendra pas les premières années du XVIII^e^ siècle pour s'apercevoir que les vieux logis du pourtour menacent ruine et coûtent plus d'entretien qu'ils ne rapportent. On ne reconstruira pourtant qu'après 1730, et l'antique logis abritera les années de l'intime bonheur et du succès public de Charles Couperin. C'est là qu'est né, le 10 novembre 1668, le seul enfant qu'il ait eu de Marie Guérin, baptisé François deux jours après, et destiné à devenir le plus illustre de ceux de son nom. En 1679, à quarante et un ans, Charles meurt, le petit François n'a pas encore onze ans accomplis. Attention touchante, les marguilliers laissent à la veuve le logement sans payer. Michel-Richard de La Lande, tout jeune, et qui ouvre par une renommée précoce d'organiste sa brillante carrière de musicien de Cour, tiendra l'orgue jusque vers 1685, mais n'aura pas la maison gratuite.

Des œuvres de Charles Couperin nous ne conservons rien, à moins qu'elles ne soient noyées parmi celles du manuscrit Bauyn, que l'on a coutume d'attribuer toutes à son frère. Toutefois, nous savons qu'il composait et que ses pièces de clavecin ont été goûtées. Du Tillet écrit que François l'ancien avait le talent de montrer les pièces de ses deux frères. L'abbé Le Gallois, en 1680, déclare que le clavecin a eu pour illustres Chambonnières, *les Couperin*, Hardel et d'autres, et pour l'orgue également, que le premier des Couperin y a excellé, « et qu'il a esté suivy par l'autre Couperin deffunt » (de l'année précédente), et par Thomelin, « qui fait beaucoup de bruit ». Néanmoins, Le Gallois

Cl. Arch. Phot.

CHARLES COUPERIN ET L'UNE DES FILLES DU PEINTRE
Tableau de Claude Le Febvre. (Musée de Versailles.)

nous gardera de supposer à Charles Couperin une valeur égale à celle de Louis, en considérant celui-ci comme l'un des deux « chefs de secte », avec Chambonnières, de l'école de clavecin française. Laissons donc Charles Couperin dans une place secondaire. Il fut un musicien de valeur et de renommée, mais un sectateur de son frère Louis.

Quant au troisième « ancêtre » de François le Grand, au troisième des frères Couperin, François Couperin l'ancien, il est loin d'avoir eu le mérite et l'illustration de Louis et de Charles. Du Tillet, renseigné à des sources authentiques, ne nous le montre pas sur le plan des deux autres. « Le second des trois frères Couperin s'appeloit François ; il n'avoit pas les mêmes talens que ces deux frères de jouer de l'Orgue et du Clavecin ; mais il avoit celui de montrer les Pièces de Clavecin de ces deux frères avec une netteté et une facilité très grande. C'étoit un petit homme qui aimoit fort le bon vin, et qui allongeoit volontiers ses leçons quand on avoit l'attention de lui apporter près du Clavecin une carafe de vin avec une croûte de pain, et une leçon duroit ordinairement autant qu'on vouloit renouveler la carafe de vin. »

Ce bon vivant était né vers 1630 à Chaumes. Il était plus âgé que Charles et plus jeune que Louis. Il avait été à Paris l'élève de Chambonnières comme ses frères. Il se maria en 1662, sur la paroisse Saint-Louis-en-l'Ile où il habitait, avec Madeleine Joutteau, et une seconde fois, vers 1675, sur la paroisse Saint-Gervais, avec Louise Bongard, dont il eut quatre enfants,

Marguerite-Louise, Marie-Anne, François-Jérôme et Nicolas. Il mourut écrasé par une voiture dans sa soixante-dixième année, c'est-à-dire vers l'an 1700.

Cet homme qui fit une heureuse carrière de professeur, mais qui touchait l'orgue et le clavecin médiocrement, et qui ne composait point, cet homme dont les contemporains n'ont pas fait grand cas, c'est à lui qu'au XIX^e^ siècle Danjou et Fétis ont décidé d'attribuer les deux *Messes d'orgue* lancées dans le commerce en 1690, en vertu d'un privilège octroyé « au sieur Couperin de Crouilly, organiste de Saint-Gervais ». Trop facilement faite, cette attribution n'a cependant pas été contestée. Mais en y regardant de près, elle m'est apparue si contestable que je n'hésiterai point ici à restituer ce remarquable livre d'orgue à celui qui, plus vraisemblablement, l'a écrit, à François Couperin le jeune. Aucun document ne nous a appris que François Couperin l'ancien se fût fait appeler de Crouilly, aucun non plus ne lui a donné le titre d'organiste de Saint-Gervais. A quel moment aurait-il pu l'être, on ne le voit pas, puisque la suite des organistes s'établit ainsi : Louis Couperin, de 1650 environ à 1661 ; Charles, de 1661 à 1679 ; La Lande, de 1679 à 1685 ; François Couperin le Grand à partir de 1685. Et dans tous les cas, en 1690, le musicien qui, dans un privilège, avait le droit de se dire organiste de la paroisse, c'était le second François Couperin. Il n'y a donc aucune raison, jusqu'à plus ample informé, de lui retirer ces pièces, qui constituent sans doute son premier numéro d'œuvre. C'est lui qui, à cette époque de sa jeunesse, se sera surnommé de Crouilly. Cela est

bien du caractère de cet artiste, qui signera quelques années plus tard : le chevalier Couperin.

II

LA VIE

Fort bien doué, et destiné dès l'enfance à la musique, le jeune François Couperin avait commencé ses études sous la direction de son père. Quand celui-ci mourut, sa mère le mit entre les mains d'un intime ami de la famille, Jacques Thomelin, l'organiste de Saint-Jacques-la-Boucherie. C'est ce maître de grande renommée qui garde devant la postérité la flatteuse responsabilité d'avoir mis en route François Couperin. Il touchait l'orgue en virtuose; pour l'écouter on venait en foule à Saint-Jacques. Improvisateur avantageux très probablement, mais aussi compositeur, et malheureusement nous n'avons rien conservé de lui. « Il a laissé, dit Titon du Tillet, quelques Pièces manuscrites pour l'Orgue, et surtout pour le Clavecin, qui mériteroient bien la gravure ou l'impression. » Du Tillet les avait vues, elles sont perdues aujourd'hui, comme la plus grande partie de la production d'une époque où l'on publiait peu.

Sous un tel maître, François Couperin, déclare encore du Tillet, en peu de temps devint excellent organiste, et fut mis en possession de l'orgue qu'avait eu son père. C'est à dix-sept ans en effet qu'il reprit l'orgue de Saint-Gervais, quand La Lande, trop absorbé

par ses occupations à la Cour, l'eût abandonné. Le 1er novembre 1685, le nom de Couperin reparaît aux procès-verbaux de la fabrique. On convient de donner au débutant 300 francs de gages, en attendant qu'il soit fait avec lui un marché. Quatre ans plus tard, le 3 juillet 1689, le logement gratuit laissé par bonne grâce à sa mère lui est attribué. Il touche alors les 400 livres d'émoluments qu'avait eues son père.

C'est vraisemblablement en cette même année 1689, à vingt et un ans, qu'il se marie avec Marie-Anne Ansault, dont il aura un premier enfant, une fille, nommée à Saint-Gervais Marie-Madeleine, en mars 1690. La date de juillet 1689 où le logement gratuit passe à son nom signale probablement l'époque de son mariage.

Cependant il composait déjà, et il est naturel que ses premières œuvres aient été des pièces d'orgue. Fils d'organiste, enseigné par un organiste, ayant continuellement sous les doigts, dès l'âge de dix-sept ans, le noble instrument aux mille voix, François Couperin, s'il publie, ce sera pour l'orgue d'abord. En 1690, le 6 novembre, un privilège de six ans qu'il a demandé sous le nom de Couperin de Crouilly, organiste de Saint-Gervais, est enregistré à la Communauté des Libraires. Il s'en sert pour mettre dans le commerce peu de temps après ses *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solemnelles, l'autre propre pour les Couvents de Religieux et de Religieuses.* Il a vingt-deux ans, il n'est pas encore connu, il n'a pu avancer l'argent de l'impression ou de la gravure. Il se contente de faire copier un certain

nombre d'exemplaires de son œuvre et de les mettre en vente sous un titre gravé. Le commerce de la musique manuscrite était alors d'usage courant.

C'est encore comme organiste que, trois ans plus tard, il pénètre brillamment à la Cour. L'orgue de la Chapelle royale était touché, depuis le mois de juin 1678, depuis la mort de La Barre, par quatre titulaires servant par quartiers, aux gages chacun de 600 livres. Un concours jugé par le Roi lui-même les avait désignés. C'étaient Thomelin, Nicolas Le Bègue, Jean Buterne et Gabriel Nivers. En 1693, Thomelin mourut, et le 26 décembre, à Versailles, après avoir entendu plusieurs habiles gens, sa Majesté fit choix de François Couperin « comme le plus expérimenté en cet exercice ». L'élève succède au maître, il devient tout jeune le collègue de trois illustres artistes. Il prend le quartier de janvier tandis que Le Bègue a celui d'octobre, Nivers celui de juillet et Buterne celui d'avril.

Introduit chez le Roi, il y fait son chemin aussi vite que l'avait fait son oncle Louis. Il y a vingt ans, dira-t-il en 1713, vingt-trois ans en 1716, « que j'ay l'honneur d'estre au Roy, et d'enseigner presqu'en même temps à Monseigneur le Dauphin-Duc de Bourgogne, et à six Princes ou Princesses de la Maison Royale ». L'emploi de Maître de Clavecin des Enfants de France lui fut donc confié probablement en 1694. Il enseignera le duc de Bourgogne pour l'accompagnement, et plus tard pour la composition, pendant plus de douze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1706 pour le moins, de l'âge de douze ans à celui de vingt-quatre.

Couperin est assuré d'une vie facile par ses gages de Saint-Gervais, ceux de Versailles, et les leçons nombreuses qui lui viennent déjà de tous côtés. Il figurait déjà dans le *Livre d'adresses* de 1692 au troisième rang des professeurs de clavecin, après Le Bègue et Thomelin. Au *Rôle des sommes qui seront payées par les organistes et professeurs de clavecin de la ville et faubourgs*, dressé pour la capitation de 1695, il est taxé à 15 livres, c'est-à-dire qu'il est inscrit dans la première classe des gens de sa profession. Il s'adonne alors à la composition avec beaucoup d'ardeur, et ses nouvelles œuvres, qui ne seront plus des pièces d'orgue, vont en peu de temps décorer son nom d'une illustration qui passera de beaucoup celle qu'avaient eue ses ancêtres. Il a fait la connaissance de la musique d'Italie avant même le concours pour l'orgue de la Chapelle. Il va s'engouer d'une passion de jeunesse pour ces sons inouïs, chercher à les reproduire, créer bientôt, par un tempérament heureusement ajusté, une façon d'union des deux goûts italien et français, et par là même toute une nouvelle littérature musicale.

L'empire de la musique française, établi par Lully, semblait solidement assuré en ces dernières années du XVII^e^ siècle. On ne voyait paraître, dans la vocale, que des opéras et des motets qui copiaient les siens, et les chansons de la suite de celles de Lambert rassemblées chaque mois dans les recueils de Ballard ; dans l'instrumentale, que des pièces de clavecin et d'orgue du style de Chambonnières, de Nivers et de Le Bègue, et que des symphonies, celles de Gautier de Marseille, de Toinon,

celles des débuts de Montéclair, calquées sur les symphonies d'opéra. Cependant le Florentin, comme Alexandre, avait laissé son règne à ses généraux; pas un ne le valait, et les esprits éclairés sentaient venir la décadence. Beaucoup la déploraient; d'autres, un petit cercle de curieux, peu à peu grossi, ceux qui connaissaient l'art italien, la hâtaient plutôt. Cette musique d'Italie, dont l'invasion, si menaçante du temps de Mazarin, avait été arrêtée d'une main ferme par Lully, filtrait de nouveau dans la France. A Paris même, vers 1690, trois ans à peine après la mort du créateur de l'Opéra, on pouvait l'écouter souvent chez quelques amateurs singuliers. Ses fidèles sectateurs, effacés jusque-là dans l'ombre du tyrannique surintendant, Charpentier, Lorenzani, Oudot, relevaient la tête.

Un concert privé, comme il y en avait aux quatre coins de Paris, paraît avoir été le plus ardent foyer de la chaleur italienne qui commençait de changer le goût du public. C'était le concert réuni périodiquement chez l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts. On n'y entendait rien que de la musique d'outre-monts, surtout de la musique latine sans doute, mais à l'inventaire de cet amateur on relève, en dehors des motets et des partitions, plusieurs paquets de « symphonies d'Italie ». Ce devait être en grande partie les *Sonates à trois*, d'église et de chambre, de Corelli, dont le premier livre avait paru à Rome en 1683, bientôt suivi de trois autres. Le souvenir du concert Mathieu n'était point perdu au XVIII^e^ siècle, puisque le président de Rieux et Michel Corrette ont su nous en parler. « Ce fut à ce

concert, écrira Corrette, que parurent, pour la première fois, les *Trios* de Corelli... Cette musique d'un genre nouveau, encouragea tous les auteurs à travailler dans un genre plus brillant... Tous les concerts prirent une autre forme. Les scènes et les symphonies d'opéra cédèrent la place aux sonates... » Il y avait d'autres concerts, d'autres foyers de cette sorte; aussi n'est-il pas certain que ce soit chez le curé Mathieu que Corelli fut présenté à Couperin, Corelli qui devait avoir sur le jeune maître français la plus décisive influence. C'est là ou ailleurs qu'il entendit les ouvrages du maître de Fusignano, c'est là ou ailleurs qu'il fit jouer sa première sonate à la manière de Corelli. Il s'avisa pour ce faire d'un amusant artifice qu'il nous raconte lui-même en publiant trente-quatre ans plus tard, en 1726, ses œuvres de jeunesse. « La première Sonade de ce Recueil fut aussy la première que je composay et qui ait été composée en France. L'histoire même en est singulière. Charmé de celles du signor Corelli, dont j'aimeray les œuvres tant que je vivray, ainsy que les ouvrages françois de Monsieur de Lulli, j'hasarday d'en composer une, que je fis exécuter dans le Concert ou j'avois entendu celles de Corelli... et me deffiant de moy-même, je me rendis, par un petit mensonge officieux, un très bon service. Je feignis qu'un parent que j'ay, effectivement, auprès du Roy de Sardaigne, m'avoit envoyé une Sonade d'un nouvel Auteur italien : je rangeay les lettres de mon nom, de façon que cela forma un nom italien que je mis à la place. La Sonade fut dévorée avec empressement; et j'en tairay l'apologie. Cela cependant m'encouragea, j'en fis

d'autres ; et mon nom italianisé m'attira, sous le masque, de grands applaudissemens. Mes Sonades, heureusement, prirent assés de faveur pour que l'équivoque ne m'ait point fait rougir. »

Nous connaissons ainsi (nous l'aurions pu deviner) la fervente exclusive de ces premiers cercles italianophiles. Une sonate de Couperin, l'organiste de Saint-Gervais, n'y eût pas été reçue, mais une sonate de Coperuni ou de Pernucio y devait être dévorée. Nous n'avons pas à contester qu'il ait été le premier en France à composer des sonates, comme il s'en vante. Celles que le curieux de musique, l'érudit Sébastien de Brossard a écrites, et que sa collection nous conserve, sont datées de 1695. De la même année sont celles de Rebel, d'ailleurs plus françaises d'esprit qu'italiennes, et qui durent sans doute à ce mélange une bonne part de leur rapide succès. Et toujours en 1695, M^me^ de La Guerre a entrepris les siennes, elle en prêta cette année les manuscrits originaux à Sébastien de Brossard pour qu'il les fît copier. Les autres sonatistes qui vont se multiplier à la suite de Du-Val sont d'époque sensiblement postérieure, ils n'ont écrit des sonates qu'en un moment où ce genre avait la mode à soi : Clérambault, Fouquet, Dornel, Jean-François d'Andrieu (tous des organistes, car en ce temps-là, comme dira Brossard, « tous les compositeurs de Paris, surtout les organistes, avoient la fureur de composer des Sonates à la manière italienne »), ne se sont embarqués qu'avec le vent en poupe. Mais Couperin intitule une des siennes *la Steinquerque*, elle rappelle donc, employant

en effet des formules de sonneries militaires, cette bataille si mal engagée et si vivement redressée par le maréchal de Luxembourg, cette brillante victoire du 3 août 1692 qui suscita l'enthousiasme populaire. La sonate de Couperin date de la fin de cette année. Or, elle n'est pas sa première. Celle-ci, il l'a désignée dans la préface de son recueil de 1726, c'est celle qu'il appelle alors *la Françoise*, et qu'il avait nommée à l'époque de sa composition *la Pucelle*, gaillarde fantaisie qui nous fait souvenir de l'amusant titre du même genre, donné par un éditeur au premier recueil de musique de clavecin anglaise qu'on ait publié : *Parthenia or the maidenhead of the first musicke that ever was printed...* La *Pucelle* et la *Steinquerque* sont vraisemblablement toutes deux de 1692. Couperin est bien l'introducteur de la sonate dans la musique française.

Nous avons conservé sept de ces premières sonates à trois de Couperin, dont quatre seulement ont été publiées. Il en avait composé davantage en ces années de sa ferveur corellienne. « Il me reste, dira-t-il en 1726, un nombre assés considérable de ces Trios pour en former dans la suite un volume aussy complet que celuy-cy. » On en récupérera peut-être d'autres, car deux des sept qui subsistent, *la Sultane* et *la Superbe*, ont été retrouvées tout récemment, grâce à M. de La Laurencie.

En même temps qu'il composait des sonates, ou peu de temps après, Couperin a dû rédiger ses premières pièces de clavecin. Il n'en fera graver le premier livre qu'en 1713, mais on n'avait pas l'habitude de publier vite au XVII^e^ siècle. Chambonnières et d'Anglebert ne s'y

décidèrent que tout à la fin de leurs vies. La célébrité leur était venue longtemps avant qu'ils eussent édité leurs pièces. Par leurs élèves, par leurs amis, des copies s'en étaient répandues, il nous en reste assez pour que nous puissions imaginer l'abondance de cette diffusion à demi ouverte, à demi clandestine, qui passait les frontières de la France. Ce n'est qu'une fois assurés, par le succès de ces manuscrits, du bon débit de leurs ouvrages, désireux aussi d'en donner un texte purifié, qu'ils se sont enfin résolus à les livrer à l'impression. Couperin a fait de même. Les preuves ne manquent pas du fait que la bonne part de ses pièces de 1713 étaient fort communes près de vingt ans plus tôt. D'abord, il le dit sans ambages : lorsqu'ils ont eu le bonheur de plaire, « un auteur n'a que trop d'interest de donner vne édition corecte de ses ouvrages... S'il est flaté par les aplaudissemens des connoisseurs, il est mortifié par l'ignorance et les fautes des copistes, c'est le sort des manuscrits recherchés. » Il s'excuse de son retardement : « J'aurois voulu pouvoir m'apliquer il y a long temps à l'impression de mes pièces, quelques vnes des occupations qui m'en ont détourné sont trop glorieuses pour moy pour m'en plaindre ; il y a vingt ans que j'ay l'honneur d'estre au Roy... Ces occupations, celles de Paris, et plusieurs maladies, doivent estre des raisons suffisantes pour persuader que je n'ay pû trouver au plus que le temps de composer vn aussi grand nombre de pièces, puisque ce livre en contient soixante et dix et que je compte en donner vn second volume à la fin de l'année. » Ce désir ne se réalisera pas, le second livre

ne paraîtra qu'en 1717, mais voilà qui nous prouve qu'il était, lui aussi, en partie composé avant 1713.

Ballard a imprimé en 1707 un livre de *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs ;* les pièces, au nombre de dix, y sont toutes anonymes, et c'est là une publication subreptice, faite sans l'aveu des auteurs, faite d'après les manuscrits en vogue. On y reconnaît *les Abeilles* (sous le titre *l'Abeille*), *les Nonettes* avec leurs deux parties : *les Blondes* et *les Brunes*, *la Diane*, *la Florentine* et *la Badine*, toutes pièces que Couperin fera graver en 1713. Une sixième, appelée *Sicilienne*, est attribuée à Couperin par un manuscrit, mais il ne l'a point rééditée. Elles étaient donc répandues six ans au moins avant 1713, et probablement davantage, car il est indiqué de croire que Ballard ne les a point choisies parmi les nouvelles nées, mais bien plutôt parmi celles dont le succès était consacré. Des quatre autres pièces de son recueil, l'une reste anonyme, deux sont de Marchand, la dernière est de Marais, c'est une adaptation de clavecin d'une des pièces de viole de son second livre, gravé en 1701. Les pièces de Couperin sont vraisemblablement aussi anciennes que celle-ci, elles datent des dernières années du XVII^e^ siècle.

Cependant, à la Cour, il agrandit son rôle musical, et dans les concerts de la Chambre il tient le clavecin d'accompagnement. Le titulaire de la charge d'Ordinaire de la Musique pour le Clavecin, l'ancienne charge de Chambonnières, était alors Jean-Baptiste-Henri d'Anglebert le fils. Couperin n'aura sa survivance officielle qu'en 1717. Mais ce fils d'un claveciniste du premier

mérite paraît n'avoir pas accompli souvent ses obligations à la Cour. Aurait-il été, comme les derniers des Boësset, un musicien par héritage plutôt que par vocation ? Les charges faisaient partie des patrimoines et ne pouvaient facilement être enlevées aux fils de ceux qui les avaientremplies valeureusement. Cependant d'Anglebert fils est inscrit au rôle de la capitation de 1695 comme professeur de clavecin, il est donc certain qu'il en jouait. D'autre part, il avait de mauvais yeux comme son père, et c'est le motif de retraite qu'il invoquera, quand il demandera pour Couperin la survivance que celui-ci lui venait d'acheter. Est-ce une raison suffisante de son absence aux concerts royaux ? Quoi qu'il en soit, Couperin le remplaçait couramment dans son emploi, longtemps avant 1717. Les *Mercures*, dont il n'a pas autant que d'autres utilisé la publicité (il n'en avait guère besoin), nous le montrent parfois, surtout en 1701 et 1702, à Fontainebleau ou Versailles, les soirs d'appartement, ou bien à Saint-Maur chez Monsieur le Duc, le petit-fils de Condé, quand le grand Dauphin y vient faire séjour. Ce sont des « concerts exquis d'airs italiens », parmi lesquels quelques-unes de ses sonates ont dû paraître. Il y tient le clavecin. Le théorbe, la basse de viole, le violon, la flûte sont joués par Visée, Forqueray, Rebel et Favre, le petit Baptiste, Philbert, Des Coteaux. Quand il y a du chant, la Maupin, de l'Opéra, et Marguerite-Louise Couperin, qui est la cousine germaine de François, la fille de François l'ancien, et qui est de la musique royale, se font accompagner par lui. En dehors même de son quartier de janvier, il suit la Cour.

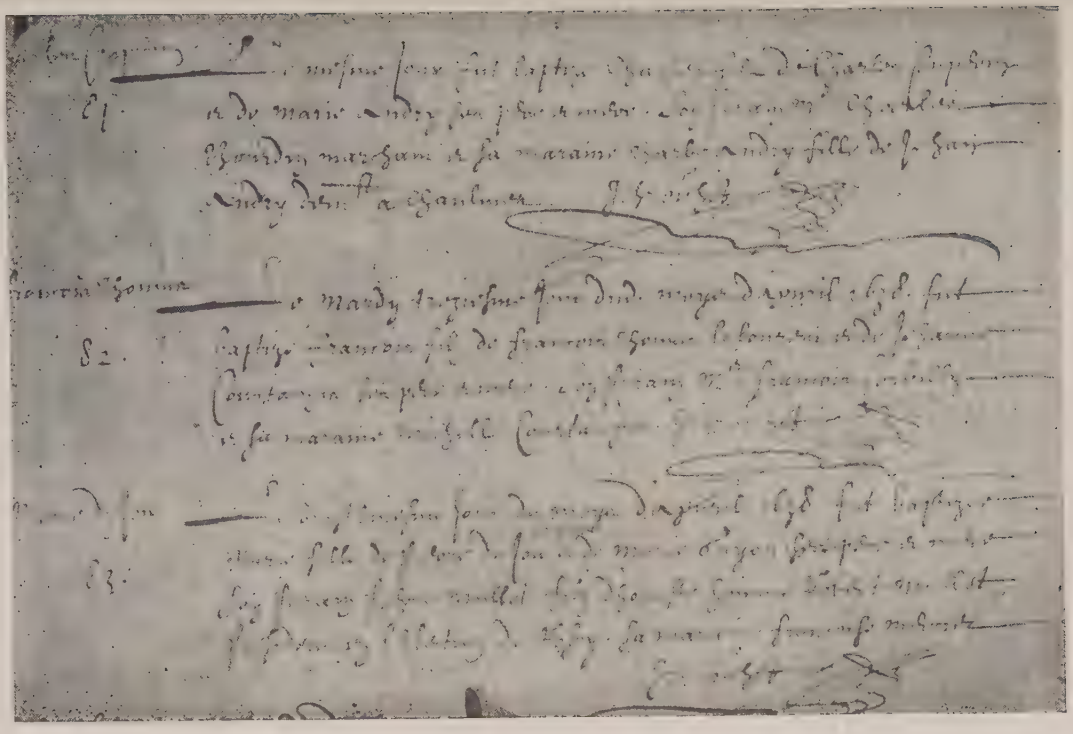
Octobre est l'époque des Fontainebleaux, il a dû faire souvent le voyage. En 1701, le *Mercure* prend soin de noter qu'au retour, comme on s'arrête deux jours à Sceaux, « M. Couperain y a joué deux fois de l'orgue à la messe ». Il est vrai qu'à cette époque, le vieux Le Bègue, titulaire du quartier d'octobre, est malade. Il va mourir le 6 juillet 1702. Il est probable que Couperin fait son intérim. Un de ses plus chers amis, Gabriel Garnier, organiste des Invalides, succédera à Le Bègue. C'est l'ami auquel il montre toutes ses œuvres aussitôt qu'il les a composées, qui a l'art, dira le fils d'Aquin, de toucher ses pièces mieux que lui-même, celui qui recevra la dédicace d'une des plus difficiles, des plus fortes d'harmonie, *la Garnier*. Il est à supposer que Couperin n'est pas étranger à sa nomination à la Chapelle royale. Tout nous déclare la faveur dont il jouit : il supplante d'Anglebert, il prend part aux concerts, il oblige ses amis. Sans doute Louis XIV a-t-il trouvé d'abord que la musique de son organiste était de forme trop neuve, mais il s'est vite aperçu qu'elle n'était pas si peu française qu'elle paraissait. Bientôt Couperin sera l'un des plus écoutés des musiciens de la Cour.

De 1702 à 1705 il compose et fait exécuter, au mois de mars, pendant son quartier, de la musique latine, pénétrant ainsi tant soit peu sur le domaine de La Lande. Ses versets de psaumes à plusieurs voix et symphonie sont chantés devant le Roi par les musiciens ordinaires de la Chapelle. Le *Qui dat nivem* de 1702 est donné au concours de réception de sa cousine Marguerite-Louise,

il a été écrit pour elle. Ils sont publiés en ces mêmes années par Ballard, et ce sont presque les premières œuvres de Couperin qui aient été imprimées.

Il s'était essayé dans ce genre bien avant 1702. On a d'autres motets de lui, conservés en manuscrit, qui, tous, paraissent antérieurs à cette date. Les premiers d'un recueil de la Bibliothèque de Versailles portent le titre d'*Élévations*. Or, on a une seconde édition des psaumes pour la Chapelle royale, intitulée d'une manière différente de la première : *Nouvelles Élévations ou versets des motets chantés devant le Roy*. C'est une allusion à de précédentes élévations, qui ne peuvent être que celles du manuscrit de Versailles. Elles auront été composées pour le Roi comme les motets imprimés. Couperin en aura même vraisemblablement mis en vente des copies, comme il avait fait pour ses pièces d'orgue. Il n'abandonna jamais la musique latine, il écrira vers 1712 ses premières *Leçons de Ténèbres*. Plus tard encore on entendra de lui des motets au Concert spirituel.

C'est une préférence qu'il avait pour la musique vocale religieuse, car dans la vocale profane il n'a laissé que peu de choses. Il n'abordera jamais le théâtre. Tout ce qui nous reste de lui de cette sorte est d'ailleurs de l'époque de sa vie où nous sommes parvenus, qui est encore de sa jeunesse : deux chansons insérées aux recueils de Ballard, qui sont un *Air sérieux* en mars 1697, et un autre *Air sérieux* en août 1701, d'autre part un *Air gracieux* resté manuscrit, et un gaillard trio en dialogue de *Trois Vestales et de trois polissons*, qu'un autre manuscrit nous conserve, et qui est fort plaisant.



L'ACTE DE BAPTÊME DE CHARLES COUPERIN (9 AVRIL 1638)
Page du Registre paroissial de Chaumes-en-Brie. (Archives communales de Chaumes.)

Il en avait écrit davantage cependant, et peut-être avait-il inauguré la cantate comme la sonate. La cantate, également imitée de l'Italie, qu'il a dû des premiers connaître, avant que Clérambault et Morin soient venus lui donner la vogue brillante qu'elle aura pendant vingt ans, après 1705. Couperin en avait composé; l'éditeur d'Amsterdam, Etienne Roger, pouvait mettre dans son catalogue de 1716 que l'on trouverait chez lui toutes les nouveautés de Paris, et particulièrement, sans doute autant manuscrites que gravées, les « Cantates Françoises de Mrs Baptistini, Bernier, Campra, Clérambault, Couprin, Del Antonio, Morin, Mont-Clair, Bourgeois. Mademoiselle de la Guerre... ». Le titre d'une de ces cantates de Couperin est connu, une *Ariane abandonnée*, sur des paroles du poète tragique La Fosse, mort en 1708. Elles n'ont pas été retrouvées.

Dans ces premières années du XVIII^e^ siècle, Couperin, qui n'a encore fait imprimer que ses deux chansons et ses versets de motets chez Ballard, est cependant parvenu à la première célébrité. Nous savons ce qui la lui a valu, ce sont ses sonates et surtout ses pièces de clavecin, qui courent le monde manuscrites. Il a peu à peu mitigé l'italianisme qu'il affectait à vingt-cinq ans. Il a fait un pas en arrière, et le public en a fait plusieurs en avant. Ils sont maintenant d'accord, Couperin est compris et suivi. Seuls, quelques lullistes intransigeants se permettent encore de dénigrer l'inventeur du nouveau style. Fresneuse, dont la *Comparaison de la musique Italienne et de la Françoise* est un ouvrage rempli de jeunesse et d'esprit, mais d'une critique ten-

dancieuse, le mettra sans se tromper au premier rang de ses adversaires : « Couperin, dira-t-il en 1705, l'organiste de Saint-Gervais, serviteur passionné de l'Italie, qui pour récompense, l'a fait Chevalier Romain... » Mais dans le monde des musiciens de profession, il n'a presque plus que des sectateurs.

Ses confrères lui dédient leurs ouvrages, comme ils les dédiaient autrefois à Lully. Montéclair, qui avait commencé d'écrire en même temps que lui, se range à sa suite en lui adressant en 1709 sa *Nouvelle Méthode pour apprendre la Musique*. Nicolas Siret, organiste de la cathédrale et de Saint-Jean de Troyes, lui offre son premier livre de clavecin, paru, sans date au titre, vers 1710. Tous les ans, dit-il, « je quitte la Province pour venir icy vous admirer, et je n'en sors jamais que je n'aye l'imagination remplie de mille belles choses; quel plus parfait modelle aurois-je pu prendre ?... On est heureux, monsieur, lorsqu'on a l'honneur de vous pratiquer; on s'aperçoit bien tost que vous ajoutez au meritte dont je viens de parler, celuy d'être parfaitement honneste homme ; combien de fois vous ay-je entendu nommer par des personnes de nôtre art leur protecteur, leur père! » Antoine Dornel, bon musicien, qui tient les orgues de Sainte-Geneviève, qui écrira plus tard des pièces de clavecin dans le goût de celles de Couperin, lui adresse en 1711 la dédicace de sa seconde sonate pour violon et basse continue. Calvière, l'illustre organiste, ayant, tout jeune, concouru pour l'orgue de la Chapelle royale, et Couperin, juge du concours, n'ayant pas cru pouvoir lui donner la

place, il voulut le consoler et lui demanda où il avait appris la belle manière qu'il avait de toucher : sous l'orgue de Saint-Gervais, monsieur, répartit avec bien de l'à-propos Calvière, auquel les contemporains, plus tard, se plairont en effet à reconnaître la plupart des qualités, et voire des défauts de Couperin. A ce concours, en 1714, d'Agincour, plus âgé, lui fut préféré, et d'Agincour est encore un disciple fidèle de Couperin. « Je n'ay rien changé, dira-t-il dans son livre de clavecin de 1733, aux agrémens ny à la manière de toucher de celle que M. Couperin a si bien désignée et caractérisée... Nous lui devons tous sçavoir un gré infini des peines qu'il s'est données d'en faire la recherche. » Un flûtiste enfin, Chauvon, en 1717, lui dédiera ses *Tibiades :* « Vous avez rendu votre nom si célèbre, qu'il suffit d'être votre élève pour espérer le suffrage du public : c'est aussy en cette qualité que je hazarde de luy donner ces Tibiades ; trop content s'il peut rconnaître à cet ouvrage l'Ecolier d'un aussy grand Maître. »

Il a toute une cour, et ce sont d'excellents artistes qui la lui font, ses écoliers tous, soit ou non qu'ils aient pris réellement des leçons de lui. A peine si quelques-uns échappent à son influence. Ses aînés d'abord, comme La Lande, qui n'a point à céder le pas à personne, puis les compositeurs d'opéras avec lesquels il n'a aucun voisinage, enfin deux ou trois instrumentistes qui se posent en rivaux de gloire et de mérite : Rebel, par exemple, et La Barre, et surtout Marais, le violiste, le chef d'orchestre de l'Opéra. Devant lui, Couperin s'in-

cline avec politesse. Il retardera la publication de son deuxième livre de clavecin par « un retour d'atention pour un des illustres de nos jours qui vient de donner encor un Livre de viole ; et dont je ne devois pas traverser la gravûre puisqu'il n'avoit pas interrompu celle de mon premier livre de clavecin ; aïant tous deux le même graveur. » Ils ont fait une carrière égale, la renommée de l'un ne nuit point à l'autre, puisqu'ils ne travaillent pas pour le même instrument. Mais Marais, élève de Lully, a toujours affiché ses préférences pour la musique française ; il est, en musique instrumentale, le chef de l'école adverse.

Marchand, qui jouit d'une bruyante célébrité d'organiste, n'est pas seulement un rival, mais un ennemi. Ce n'est pas qu'en art il prétende avoir une foi différente. Bien au contraire, sur les traces de Couperin, il donne dans l'italianisme, il écrit des airs à vocalises sur paroles italiennes, et ses pièces de clavecin (après ses premières qu'il a seules publiées et qui sont de l'ancien style), sont écrites dans une manière calquée sur celle de l'inventeur du nouveau genre. On dirait même qu'il s'efforce de le dépasser sur sa propre route, entreprise difficile dans laquelle il se fatiguera. Il ira, dans sa jalousie, jusqu'à revendiquer pour soi des pièces de Couperin, au temps où elles sont encore manuscrites, du moins il laissera dire dans le monde que les nouveautés qu'on admire sont de sa façon. Couperin mettra fin à ce jeu déshonnête en éditant ses premiers livres. Au reste, fantasque, et d'une conduite incertaine, Marchand a fort peu fait graver, nous pouvons malaisé-

ment le juger. A l'orgue, Couperin et lui sont égaux en gloire. Marchand est virtuose, mais Couperin a plus d'âme ; s'il est plus inégal, s'il a des moments gris et ternes, il a ceux où il transporte ses auditeurs.

Ils vivent fort mal ensemble, ils ne se voient point, même à l'époque, d'assez courte durée, où Marchand, ayant succédé à Nivers, est, comme Couperin, organiste du Roi. Il y avait peut-être à tant d'animosité des raisons qui n'étaient point toutes artistiques. Marchand avait su plaire à une maîtresse de Couperin. Mais qu'est-ce que ce commérage ? Il ne nous est raconté que tardivement, et par un homme en qui l'on n'a pas toute confiance, par le fils d'Aquin de Château-Lyon.

Quoi qu'il en soit, Couperin ne se piquait sans doute pas de mener une vie puritaine, mais de méchants bruits ne courent point sur son compte comme il en court sur le compte de Marchand. Son existence familiale a des dehors exemplaires, les bienséances tout au moins y sont exactement gardées. Nul procès, nul scandale dans sa vie. Pas une affaire, ni d'argent, ni de justice. Et c'est pourquoi d'ailleurs son intimité nous reste cachée. Elle n'a pas d'histoire.

Le nombre des enfants qu'il eut de Marie-Anne Ansault n'est pas même établi certainement, car entre la naissance de sa première fille et celle d'une seconde, il y a un intervalle de quinze années pendant lequel d'autres enfants peut-être virent le jour. On ne lui en connaît que trois : Marie-Madeleine, née en 1690, Marguerite-Antoinette, en 1705, et Nicolas-Louis, en 1707. Ce dernier paraît être mort en bas âge.

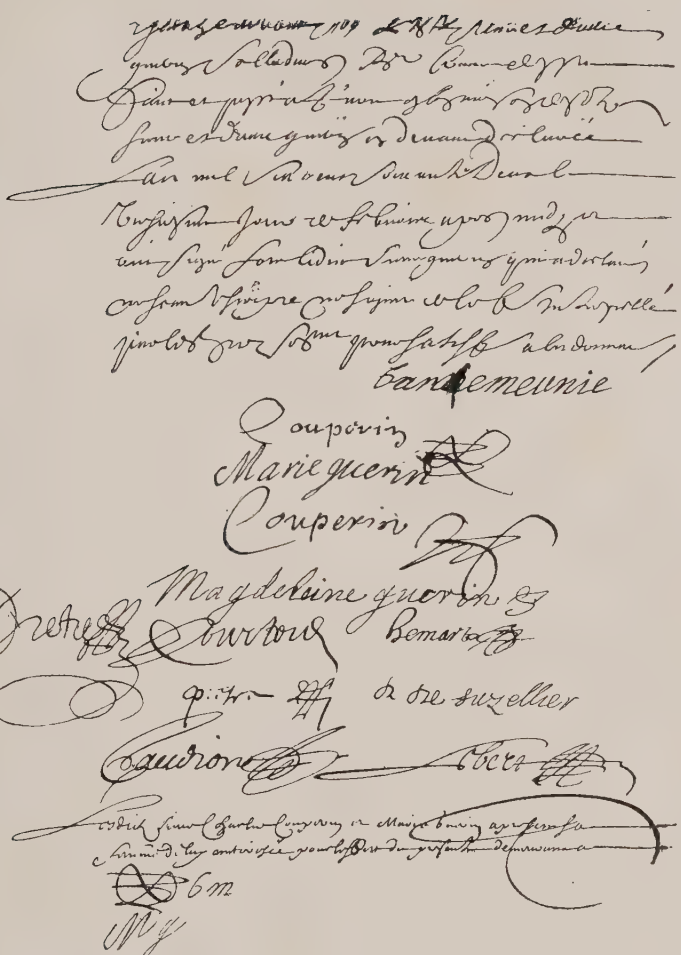
Couperin a déménagé en août 1697; il a quitté la maison paternelle au pourtour de l'église, le vieux logis branlant des organistes de Saint-Gervais. Il l'a fait, soi-disant, pour rendre service à la fabrique dont la situation financière est difficile en cette fin du XVII[e] siècle. Comme il n'est point naïf, nous devons croire que ce n'est qu'un prétexte de générosité dont il colore son désir d'aller habiter ailleurs. Déjà célèbre en 1697, l'organiste du Roi, le professeur de clavecin du duc de Bourgogne a les moyens de se loger plus grandement. Il s'installe rue Saint-François, où naîtra Marguerite-Antoinette; les titres de ses livres ensuite nous font connaître la succession de ses domiciles : en 1713, c'est rue Saint-Honoré, entre le Palais-Royal et la rue des Bons-Enfants ; en 1716, rue des Fourreurs, vis-à-vis les Carneaux; en 1717, rue de Poitou ; en 1724 enfin, dans une belle maison récemment construite, rue Neuve des Bons-Enfants, vis-à-vis les écuries de l'Hôtel de Toulouse, la maison encore subsistante (en 1925) qui tient le coin des rues Radziwill et des Petits-Champs.

La fabrique d'ailleurs est décidément obérée. Couperin a des difficultés à toucher ses gages. Il réclame, en 1699, 300 livres sur 400 de l'année 1696-97, et 200 de l'année 1697-98. Encore dans l'année 1711-12, il n'a pas touché six mois qu'il revendique en 1714. Chaque fois, on lui accorde qu'il a raison, ce qui ne veut pas dire qu'il ait toujours encaissé ce qu'on reconnaissait lui devoir.

Il ne s'en soucie pas exagérément; sans doute il ne donne aux marguilliers de l'orgue que pour leur argent,

il a « ses devoirs dans le public », c'est-à-dire ses nombreuses leçons bien payées, il a les émoluments de ses places à la Cour, et bientôt le produit de la vente de ses livres. Il n'abandonne pas toutefois Saint-Gervais, et comme, en 1714, la fabrique s'est décidée à faire la dépense d'une relève et d'une restauration complètes des orgues, « Messieurs les Marguilliers, lira-t-on dans le marché passé avec le facteur François Thierry, ont engagé M. Couprin à prendre l'inspection desdits ouvrages, et l'ont autorizé » à faire faire tous les changements nécessaires pour rendre l'instrument « parfaitement en estat et de son goust ».

Chevalier romain, nous a dit Fresneuse. Nous savons que Couperin avait quelques fantaisies nobiliaires, puisque nous l'avons vu tout jeune prendre un nom de terre, et plus tard parler de ses ancêtres avec complaisance. Il a reçu, preuve de sa célébrité à l'étranger même, la croix de chevalier de l'ordre de Latran, vers 1702. Il signe le chevalier Couperin à l'acte de baptême de sa fille Marguerite-Antoinette en 1705, et ses motets, dont j'ai déjà parlé, imprimés chez Ballard à la même époque, portent le titre courant : *Versets du Motet de Monsieur L. C. Couperin.* Renchérissant, le prince de Monaco écrira un jour à Monsieur le Comte Couperin ! Et dans le portrait peint plus tard par Boüys, figurera sur la table, à côté du manuscrit des *Idées Heureuses*, la croix de chevalier. Marchand, qui ne pouvait être en reste avec son rival, se fera quelque temps appeler le chevalier Marchand de Nogaret. Mais Couperin, profitant d'un édit de 1696 qui permet l'anoblissement



Cl. Arch. Phot.

LES SIGNATURES AU CONTRAT DE MARIAGE
DE CHARLES COUPERIN (1662)
(Minutes d'un notaire parisien.)

des gens distingués par leur mérite ou leurs emplois, prendra des armoiries : d'azur à deux tridents d'argent passés en sautoir, accostés de deux étoiles du même, accompagnés en chef d'un soleil d'or et, en pointe, d'une lyre du même.

Travers qu'il faut lui passer ; sa renommée d'ailleurs, et la situation de premier rang qu'il tenait dans le monde musical le rendaient parfaitement digne d'être anobli, aussi digne qu'un La Lande ou qu'un Lully.

Nous suivons l'histoire de sa carrière. Quand il prend le 14 mai 1713 un privilège pour faire graver ses ouvrages et les mettre en vente lui-même sans se servir de l'imprimeur Ballard, il a déjà quarante-cinq ans. Ce privilège est de vingt années, durée exceptionnellement longue et qui nous montre qu'il est assuré du succès de ses futurs livres ; son privilège lui servira jusqu'à sa mort. Il l'utilise aussitôt pour son premier livre de clavecin en cette même année 1713. Le second, qui n'aura pas de date au titre, verra le jour en 1717. Leurs nombreux tirages se distinguent par des particularités qui sont comme les divers états d'une même estampe, et nous disent le grand débit qu'ils eurent.

Mais ces pièces de clavecin des premier et deuxième livres, elles étaient composées pour la plupart avant 1713. Ce que Couperin compose dans les dernières années du règne de Louis XIV, c'est d'abord ses *Leçons de Ténèbres*, dont le premier jour (mercredi) a seul été gravé en 1714 ou 15 et comprend trois leçons. Il avait écrit six autres leçons pour le deuxième et le troisième jour, le jeudi et le vendredi saints, ces der-

mières deux ou trois ans avant les autres, « a la priere des Dames Religieuses de L*** ou elles furent chantées avec succez ». Mais, comme il n'a point donné suite à son projet de les publier, elles sont perdues aujourd'hui. C'est ensuite sa méthode, l'*Art de toucher le Clavecin*, dont la première édition sera gravée en 1716, et bientôt suivie d'une seconde en 1717, augmentée des exemples de doigtés extraits du deuxième livre de clavecin. Cette méthode précieuse, où l'on suit, à travers son style original et ses boutades, le meilleur de son enseignement, n'est pas le seul écrit didactique qu'il nous ait laissé. Sébastien de Brossard a recueilli le manuscrit qui semble autographe de sa *Règle pour l'Accompagnement* : c'est une simple théorie des accords et de leurs résolutions, que le chanoine de Meaux a dû demander à Couperin, comme il en a demandé du même genre à Marchand. Cette *Règle*, où la pratique harmonique italienne est résumée, est probablement très antérieure en date à l'*Art de toucher le Clavecin*, elle doit être des dernières années du siècle précédent.

Le plus agréable de sa production de cette époque, c'est enfin ses *Concerts Royaux*, composés pour adoucir la morosité du vieux Roi. Couperin ne publiera les quatre premiers qu'en 1722, en supplément à son troisième livre de clavecin, mais, dira-t-il, je les avais faits « pour les petits concerts de chambre, où Loüis quatorze me faisoit venir presque tous les dimanches de l'année. Ces pièces étoient exécutées par MM. Duval, Philidor, Alarius, et Dubois; j'y touchois le clavecin. Si elles sont autant du goût du Public, qu'elles ont été

aprouvées du feu-Roy, j'en ay suffisament pour en donner dans la suite quelques volumes complets. Je les ay rangées par tons, et leur ay conservé pour titre celuy sous lequel elles étoient connües à la Cour en 1714 et 1715. » On mesure, à lire ces pièces, le chemin parcouru. Ce ne sont plus là des sonates. Les formes italiennes n'y paraissent plus que mélangées aux formes françaises. L'accord des deux goûts est réalisé, et Couperin, à juste droit, donnera aux autres concerts de la même série, du cinquième au quatorzième, quand il les fera graver en 1724, le titre : *les Goûts réunis*.

En 1717, la survivance d'Ordinaire de la Musique pour le Clavecin, qu'il vient d'acquérir de d'Anglebert fils, lui est confirmée par brevet en date du 5 mars. Il a toujours d'autre part la place de Maître de Clavecin des Enfants de France, et de 1722 à 1725, elle lui vaudra d'enseigner la petite Infante, conduite à Paris pour épouser Louis XV, mais bientôt renvoyée chez son père.

Cependant il écrit sans cesse. La composition des pièces de son troisième livre de clavecin, paru en 1722, se place dans les années qui précèdent cette date. Sa sonate, *l'Apothéose de Corelli*, gravée en juillet 1724 à la fin des *Goûts réunis*, n'est pas fort ancienne, elle a dû être écrite en 1722 ou 23, et *l'Apothéose de Lully*, qu'il a fait paraître à part en 1725, est de la fin de 1724, elle a été composée après l'apparition de celle de Corelli, son pendant. Par ces ouvrages de musique de chambre à programme, Couperin confirme sa tendance à réconcilier les écoles, et dépose aux fronts des deux

monarques, qu'il prétend vénérer également, le laurier de deux couronnes symétriques.

Les *Apothéoses* eurent autant de succès que les concerts, et le troisième livre de clavecin autant que les deux premiers. Couperin, encouragé, fait graver en 1726, après les avoir promises pour juillet 1725, quatre de ses premières sonates en trio de 1692, sous le titre : *les Nations*. Mais il ajoute à chacune, pour les moderniser, les apparenter à ses dernières œuvres, des suites de symphonie, « auxquelles les Sonades ne servent que de Préludes ou d'espèces d'introductions ». C'est encore là les goûts réunis.

Ses *Pièces de Violes* parurent en 1728, composées qu'elles étaient un an ou deux auparavant. On doit leur découverte à M. Charles Bouvet. Elles figuraient aux listes des ouvrages de l'auteur insérées dans son quatrième livre de clavecin et dans les rééditions de ses livres précédents, et cependant la postérité ne les connaissait point, car il avait jugé bon de ne les point signer expressément. *Pièces de Violes par M. F. C.*, lit-on au titre. Sans doute il a voulu dissimuler un peu, masquer la concurrence inattendue et tardive qu'il s'amusait à faire au vieux Marais.

A la même époque, on donne des motets de lui au Concert Spirituel, sous la direction de Mouret, qui a pris l'entreprise en 1728. Parmi eux, un *Benedixisti* qui n'est probablement autre que le psaume donné à la Chapelle royale en mars 1704, et dont sept versets seulement avaient été publiés.

Deux ans plus tard, il fait graver son quatrième livre

de clavecin. Ce n'est pas sans difficultés : il n'a pu, « dans le fort de son incommodité », surveiller la gravure, et l'on a égaré deux pièces du vingt-cinquième ordre qui se montre ainsi décapité. « Si dans la suitte on retrouve ces deux pièces, j'y remédieray moy-même ; ou du moins je conduiray ceux qui y remédieront. » L'aide de sa femme, de sa fille et de son cousin Nicolas a seule permis la mise au jour du quatrième livre. Le finir lui avait même été pénible. On ne s'en douterait pas, car il contient quelques-unes de ses plus belles pièces. Mais il nous avertit de son triste état : « Il y a environ trois ans que ces pièces sont achevées, mais comme ma santé diminuë de jour en jour, mes amis m'ont conseillé de cesser de travailler et je n'ay pas fait de grands ouvrages depuis. Je remercie le Public de l'aplaudissement qu'il a bien voulu leur donner jusqu'icy ; et je crois en mériter une partie par le zèle que j'ai eu à lui plaire. Comme personne n'a gueres plus composé que moy, dans plusieurs genres, j'espère que ma Famille trouvera dans mes portefeüilles dequoy me faire regretter, si les regrets nous servent à quelque chose après la vie, mais il faut du moins avoir cette idée pour tacher de mériter une immortalité chimérique où presque tous les Hommes aspirent. »

C'est un adieu, et fort désabusé. Couperin avait toujours eu une santé fragile, mais il semble que jusqu'à quarante ans il n'avait pas trop souffert. A partir de cet âge, la maladie ne l'a plus guère quitté. Il en parle, il s'en plaint. C'est plusieurs maladies qui ont été l'une des causes du retardement de son premier

livre ; on lit des allusions semblables dans d'autres de ses préfaces. Il faut admirer qu'endolori presque sans cesse, il ait su composer autant, et que sa musique soit toujours objective et spirituelle, teintée seulement parfois, à son insu, non pas d'amertume, mais du moins de mélancolie.

Cependant, il abandonne par force la plupart de ses emplois. En 1730, l'année de son quatrième livre, comme d'Anglebert fils est encore de ce monde, il cède la survivance de Claveciniste de la Chambre à sa fille Marguerite-Antoinette, faisant remontrer au Roi que l'âge et les infirmités l'empêchent maintenant, tout autant que d'Anglebert, d'en remplir les fonctions. Déjà, en 1723, le 12 décembre, parce qu'il ne pouvait plus guère monter à l'orgue de Saint-Gervais, il a demandé la survivance d'organiste pour son cousin-germain Nicolas Couperin, fils de François l'ancien. L'année précédente, cet Ordinaire de la Musique du comte de Toulouse, plus jeune que François de douze ans, touchait l'orgue de Saint-Gervais souvent, car il prenait à bail le 22 novembre 1722 un petit logement dans une des maisons du pourtour. En 1725, il obtient de n'en plus payer de loyer, restaurant ainsi la tradition, fâcheusement interrompue par François, du logement gratuit des organistes. Il quitte son logement à la Noël de 1732, car alors on entame la démolition des maisons pour les rebâtir à neuf. Il obtiendra tout un appartement dans une des nouvelles constructions, en 1734. Mais à ce moment, il avait le titre d'organiste officiellement, son cousin n'était plus.

François Couperin, après six ans de souffrances continuelles, était mort, n'ayant pas encore soixante-cinq ans, le 12 septembre 1733, dans son appartement de la rue Neuve des Bons-Enfants. Il laissait une veuve et deux filles, Marie-Madeleine, qui s'était faite religieuse en 1721 à l'abbaye de Maubuisson, elle y tenait les orgues, et Marguerite-Antoinette, excellente claveciniste, la survivancière depuis 1730 de la charge d'Ordinaire de la Musique. Elle n'aura le titre qu'à la mort de d'Anglebert fils, en 1736. Comme son père, elle enseignera les Enfants de France, les filles de Louis XV.

Couperin, six mois avant sa mort, avait pris un nouveau privilège, le 2 mai 1733, pour dix ans, à l'expiration des vingt années de celui de 1713. Sa veuve s'en servira pour faire des tirages nouveaux de ses livres, qui seront maintenant en vente « chez M. Couperin organiste de Saint-Gervais proche l'Eglise », c'est-à-dire chez Nicolas Couperin. Un troisième privilège sera accordé à Marie-Anne Ansault le 6 août 1745 pour douze ans, c'est la preuve que les compositions de son mari gardèrent leur renommée pendant un quart de siècle environ. Mais Marie-Anne Ansault et Nicolas Couperin n'ont pas exaucé le vœu que formulait François trois ans avant de mourir, ils n'ont pas extrait de ses portefeuilles ses compositions inédites dont la mise au jour l'aurait fait regretter; aujourd'hui ses manuscrits sont perdus.

Le nom de Couperin fut illustré dans la musique jusque sous la Restauration. A Nicolas Couperin succédèrent comme organistes de Saint-Gervais son fils

Cl. Arch. Phot.

FRANÇOIS COUPERIN VERS 1695

Tableau de l'École Française, d'auteur inconnu. (Musée de Versailles.)

Armand-Louis, puis ses petits-fils Pierre-Louis et Gervais-François, qui mourut en 1826. Ils furent organistes du Roi et fort célèbres, ils écrivirent, Armand Louis eut une assez légitime renommée de compositeur. Mais, ni l'un ni les autres ne méritent d'occuper beaucoup de place dans l'histoire de la musique.

III

L'HOMME

André Boüys a su lui donner un air de solidité qui impose le respect, presque la crainte. Il ne sourit point sur ce beau portrait. Assis à sa table de travail, il tient la tête droite, il regarde en face de ses grands yeux clairs, il affirme sa vigueur d'artiste, et, sûr de ses principes comme de son œuvre, il ne supporte pas la contradiction. Ce n'est point la perruque seule, encore massive mais plus courte et plus engoncée que sous Louis XIV, qui lui donne le front sévère de son contemporain Sébastien Bach. L'air qu'il a, il ne lui coûte point de le prendre, et sans doute c'est celui qu'il lui plaisait de montrer souvent.

L'absence de toute correspondance de lui nous rendrait difficile l'exploration de son caractère, si nous n'avions les préfaces et les discours de ses livres, et sa méthode tout entière.

Beaucoup de soin à ce qu'il fait. « Il y a plus d'un an qu'on travaille à ce premier livre (de clavecin), je n'y ay épargné ny la dépense, ny mes peines ; et l'on ne devra

qu'à cette extrême attention, l'intelligence et la précision qu'on remarquera dans la gravûre. J'y ay mis tous les agrémens necessaires. J'y ay observé perpendiculairement la juste valeur des tems, et des notes... J'ay êté obligé d'établir de certains signes pour marquer les agrémens... J'avois dessein de marquer par des chiffres, les doigts dont il faudroit se servir, du moins à de certains endroits qui ne sont pas indifférents. » En effet, il n'y a dans ses livres presque aucune faute, ce sont des chefs-d'œuvre d'édition soignée ; malgré toute la complication des signes, dont il invente des nouveaux presque à chaque fois qu'il publie, tout se lit aisément.

Professeur non moins consciencieux qu'éditeur méticuleux. Il devait être difficile, demander beaucoup à ses élèves, mais il en a formé d'excellents, sa réputation était d'un maître de première force. « La Méthode que je donne icy est unique... J'y traite sur toutes choses (par principes démontrés) du beau Toucher du Clavecin... Je ne dois point craindre que les gens éclairés s'y méprénent; je dois seulement exhorter les autres à la docilité... Au moins les dois-je assurer tous, que ces principes sont absolument nécessaires pour parvenir à bien exécuter mes Piéces. » On le voit certain de sa théorie, des règles qu'il s'est forgées. Et comme il entre ensuite dans le détail le plus particulier ! « L'âge propre à commencer les enfans, est de six à sept ans : non pas que cela doive exclure les personnes plus avancées : mais naturellement, pour mouler et former des mains à l'exercice du Clavecin, le plus tôt est le mieux... Pour être assis d'une bonne hauteur, il faut que

le dessous des coudes, des poignets, et des doigts soit de niveau... Le milieu du corps et celui du clavier doivent se raporter. Il est mieux, et plus séant de ne point marquer la mesure de la teste, du corps ny des pieds... On ne doit se servir d'abord que d'une épinette, ou d'un seul clavier de clavecin pour la première jeunesse... Il est mieux, pendant les premières leçons qu'on donne aux enfans de ne leur point recommander d'étudier en l'absence de la personne qui leur enseigne : les petites personnes sont trop dissipées pour s'assujètir à tenir les mains dans la situation qu'on leur a prescrite : pour moy, dans les commencemens des enfans, j'emporte par précaution la clef de l'instrument sur lequel je leur montre, afin qu'en mon absence ils ne puissent pas déranger en un instant ce que j'ay bien soigneusement posé en trois quarts d'heure... Les pièces... ne sauroient être apprises avec trop de soin. En joüant six pièces (de différents caractères) avec règularité, on se met en état d'en joüer beaucoup d'autres ; et au contraire, la quantité (aux jeunes personnes surtout) entraine après soi un désordre dont on a beaucoup de peine à les faire revenir... Il seroit bon que les parents, ou ceux qui ont l'inspection générale sur les enfans, eussent moins d'impatience, et plus de confiance en celui qui enseigne (sures d'avoir fait un bon choix en sa personne) et que l'habile Maitre, de son côté, ut moins de condescendance. » (*L'Art de toucher le Clavecin.*)

Sans doute, fait comme il est, certain de sa doctrine, Couperin, plus d'une fois, a eu des difficultés avec les

précepteurs impatients. Écoutons avec quelle vivacité il se rebelle contre les amateurs qui ne tiennent compte de la bonne exécution de ses agréments. Les agréments sont pour lui, qui les varie non sans raffinement, une partie essentielle du beau toucher, ce ne sont point seulement des parures, mais des moyens d'expression, une façon de donner de l'âme à cet instrument dont le son, trop décidé, ne peut être enflé ni diminué. « Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donné pour marquer les agrémens qui conviennent à mes Piéces, dont j'ay donné, à part, une explication assés intelligible dans une Methode particulière, connüe sous le nom de l'Art de toucher le Clavecin) d'entendre des personnes qui les ont aprises sans s'y assujétir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable... Je déclare donc que mes piéces doivent être exécutées comme je les ay marquées : et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre, tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution. » (Préface du 3e livre.)

Cette intégrité didactique, cette solidité des assises doctrinales, elles font partie de la complexion artistique de Couperin. Son portrait les exprime. Ce n'est pas qu'il n'ait jamais varié. Nous l'avons connu, dans sa jeunesse, italien et sonatiste. Plus tard seulement, il s'est proclamé aussi cordial admirateur de Lully que de Corelli. « Le goût Italien et le goût François ont partagé depuis longtems (en France) la République de la Musique ; à mon égard, j'ay toûjours estimé les choses

qui le méritoient, sans acception d'Auteurs, ny de Nation ; et les premières Sonades Italiénes qui parurent à Paris il y a plus de trente années..., ne firent aucun tort dans mon esprit, ny aux ouvrages de monsieur de Lulli, ni à ceux de mes ancêtres. » (Préface des *Goûts réunis*.) Il le prétend, il a oublié ses enthousiasmes. Du moins, à partir du moment, vers sa trente-cinquième année, à l'aurore du nouveau siècle, où il a tempéré son italianisme et cherché la musique qui réconciliera les deux styles, il n'a plus changé. Jusqu'au bout il poursuivra cet idéal, il l'atteindra avec un audacieux bonheur, et la réussite du mélange adroit, comme tant d'hommages rendus, chemin faisant, au signor Corelli « dont il aimera les œuvres tant qu'il vivra », à l'incomparable M. de Lully, « le plus grand homme en musique que le dernier Siècle ait produit », nous montrent assez clairement que ses convictions sont établies.

Il est d'autres faces de son caractère, mieux plaisantes et les principales, que son portrait de Boüys ne dit point, que ses écrits didactiques ne disent guère, que ses préfaces nous font connaître parfois. Un autre portrait, qu'on croit être le sien dans sa jeunesse, nous le ferait voir sous un jour plus souriant. Un jeune homme aux cheveux blonds coiffés au naturel, en habit négligé d'artiste pris dans l'intimité, peint d'un coloris frais, aussi neuf dans la peinture française que les sonates dans la musique. Ce serait Couperin vers 1690 ou 95. Il n'a pas l'air revêche ici, mais jovial plutôt, agréable et badin. Or, son esprit de prime-saut, la vivacité de ses boutades paraîtront dans ces brusque-

ries d'entrée en matière : « Vous avés souhaité ; j'ay obeï. Voicy vn Livre de mes piéces. Vous me fîtes l'honneur de me dire très gracieusement l'année dernière qu'on vous solicitoit de toutes parts pour me déterminer à faire graver ; vous y ajoûtates même vn trait fort éloquent, qu'au moins j'auray soin de publier si vôtre délicatesse me déffend de l'écrire. » — « Ne pourai-je jamais Monsieur, m'acquiter des obligations que j'ai à mes Amis, qu'avec des espéces aussi legéres que celles que je leur offre. Cependant comme elles ont cours parmi les personnes de goût, j'ose me flater que vous voudrés bien recevoir à compte ce second Livre. »

Dans ces ironiques protestations de modestie : « J'ay toûjours eu vn objet en composant toutes ces piéces... Les Titres répondent aux idées que j'ay eües... Cependant comme il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les piéces qui les portent, sont des espéces de portraits... et que la plûpart de ces Titres avantageux, sont plûtôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ay tirées. » — « Je demande grace à Messieurs les Puristes et Grammairiens, sur le stile de mes Préfaces. J'y parle de mon Art, et si je m'assujetissois à imiter la sublimité du leur, peut-être parlerois-je moins bien du mien. » — « Je n'aurois jamais pensé que mes Piéces dussent s'attirer l'immortalité, mais depuis que quelques Poëtes fameux leur ont fait l'honneur de les parodier, ce choix de préférence pouroit bien dans les tems à venir, leur faire partager une réputation qu'elles ne devront

originairement qu'aux charmantes parodies qu'elles auront inspirées [1]. »

Encore à citer, cette profession de foi, légèrement railleuse : « Quelques personnes diront peut-être qu'en dévoilant mes recherches particulières je travaille contre mes propres intérêts! Mais je les sacrifierai toujours, sans aucune réserve, quand il s'agira de l'utilité des autres. » (Préface de la 1re édition de sa méthode.)

Et la verve, l'imprévu de ces saillies : « Je souhaite que le Public désintéressé soit content. Car il y a toujours des contradicteurs, qui sont plus à redouter que les bons critiques, dont on tire souvent, contre leur intention, des avis très salutaires. Les premiers sont méprisables. » (Préface des *Nations*.) — « Il faut surtout se rendre très dèlicat en claviers ; et avoir toujours un instrument bien emplumé. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut estre indiffèrent ; parce qu'ils joüent ègalement mal sur quelqu'instrument que ce soit. » (*L'Art de toucher le Clavecin*.)

Mais enfin, du tempérament de Couperin, nous n'avons ici qu'un avant-goût. C'est dans sa musique seulement que nous trouverons les secrets de son esprit, et quelquefois ceux de son cœur.

1. On a souvent ajusté des paroles sur la mélodie de ses plus célèbres pièces. Il y en a dans des recueils de pieux cantiques intitulés *Nouvelles poésies spirituelles et morales* (Paris 1730-1733), et l'un de ceux, d'autre part, qui avaient particulièrement réussi « à faire de petites chansons... sur les airs de clavecin du célèbre Couperin », était le conseiller aux aides Antoine Ferrand, mort en 1719. (Titon du Tillet, p. 566. Article *Antoine Ferrand*.) Etait-il parent du fermier général qui donnait de fameux concerts dans son hôtel, et dont le fils, Joseph-Hyacinthe Ferrand, accompagnateur aux Petits Appartements et cousin de Mme de Pompadour, fut l'élève de Couperin ?

IV

L'ŒUVRE

I. — La musique instrumentale.

Abordant la musique instrumentale de Couperin, il convient de savoir qu'avec toute celle de son temps, elle n'est point définitivement particularisée à de certains instruments. Sans doute il la destine de préférence au clavecin, ou bien à la viole, ou au trio des violons. Mais il prend soin maintes fois de nous rappeler que si l'on a d'autres instruments sous la main, on peut s'en servir. Ses pièces de clavecin, on aura le droit, à l'occasion, de les transporter aux violons, et ses pièces en concert au clavecin.

Voici les « pièces croisées », qui systématisent le croisement des mains et l'échange des claviers : « Elles seront propres à deux Flutes, ou Haubois, ainsy que pour deux Violons, deux Violes, et autres instruments à l'unisson. Bien entendu que ceux qui les exécuteront les métront à la portée des leurs. » (Préface du 3e Livre.) De même les pièces en musette, à trois voix : sujet, contrepartie et basse, sont bonnes « pour toutes sortes d'instruments à l'unisson ». (3e Livre, note à la *Musette de Taverni*.) Elles iront également (ainsi que toutes les pièces écrites en trio), sur deux clavecins, donnant « le sujet avec la basse sur l'un, et la même basse avec la contre-partie sur l'autre. » (3e Livre, note à *la Julliet*.) Les deux *Apothéoses* et les sonates pourront s'exécuter de même, Couperin nous dit l'avoir fait souvent en

famille ou avec ses élèves. A la vérité, « cela engage à avoir deux exemplaires, au lieu d'un; et deux clavecins aussi, mais, je trouve d'ailleurs qu'il est souvent plus aisé de rassembler ces deux instruments, que quatre personnes faisant leur profession de la musique. Deux épinettes à l'unisson (à un plus grand effet près) peuvent servir de même. » A condition que, pour tenir lieu des tenues des instruments à archet, on rebatte les agréments longtemps, « l'exécution n'en paroistra pas moins agréable; d'autant que le Clavecin a dans son espéce un brillant, et une netteté qu'on ne trouve gueres » ailleurs. (Préface de l'*Apothéose de Lully*.) Les *Concerts Royaux*, et leur suite, *les Goûts réunis*, conviennent non seulement au concert des violons, ffûtes, hautbois et viole, mais aussi au clavecin seul. (Préface des *Concerts Royaux*.) *Le Rossignol en amour*, une des pièces de clavecin du quatorzième ordre, « réussit sur la Flute Traversière on ne peut pas mieux, quand il est bien joué ».

On rencontre des préceptes du même genre chez tous les contemporains. Marais recommande de transporter de la viole à l'orgue, au clavecin, au violon, à la flûte, voire au luth et au théorbe, ses pièces, et Gaspard Le Roux, cet oublié, un des meilleurs artistes de son temps, destine ses pièces de clavecin à être jouées, si on le préfère, en concert avec un trio de violons, ou bien à deux clavecins, exécution qu'il préconise d'une façon aussi déclarée que Couperin.

Il n'y a donc pas lieu de tenir compte scrupuleusement des instruments pour lesquels Couperin a écrit.

La recherche de la personnalité des timbres est un fait moderne. La musique instrumentale de Couperin est à l'usage de tous les instruments. Néanmoins, pour plus d'ordre, nous l'étudierons ici en trois séries : les pièces d'orgue, les pièces de clavecin, la musique de chambre.

1° Les pièces d'orgue. — Ce serait, je le rappelle, son premier ouvrage, publié à vingt-deux ans. Les messes forment deux suites, messe solennelle des paroisses, et messe des couvents, de vingt et une pièces chacune, celles de la seconde, généralement plus faciles d'exécution, et de plus simple écriture. Quelques-unes de ces pièces sont des plains-chants en taille ou en basse vêtus de contrepoint figuré. Mais la plupart ne traitent point de thèmes donnés par la liturgie : quoique prenant leurs places dans la messe aux divers couplets du *Kyrie* ou du *Gloria*, ce sont des fugues, des trios, des dialogues et des récits instrumentaux sur des données qui sont de l'invention de Couperin, et qu'il traite en toute liberté musicale. Ce sont des pièces pour faire valoir l'instrument et l'artiste qui le touche.

Mais fort religieuses de caractère. La tendresse, la dévotion ou le noble accent des lignes chantées les rendent dignes d'accompagner le service divin. Les thèmes y sont maniés on ne peut plus classiquement, rituellement pour ainsi dire, par imitations, par séquences mélodiques et marches harmoniques, dans la façon la plus traditionnelle de l'orgue. Rien dans l'aspect général de ce livre qui ne rappelle tous les

autres recueils d'orgue parus en France, les plus sérieux tout au moins, les plus liturgiques, ceux de Roberday, de Gigault et de Raison, le premier livre de Boyvin, les meilleures pièces de Le Bègue et du deuxième livre de Nivers. Même, les plains-chants de Couperin, autant par l'extrême adresse de l'écriture que par la dévote componction des idées adventices, ne sont pas si loin des grandes hymnes robustes de science et radieuses de foi du vieux Titelouze. Ils n'ont point cependant autant d'âme, cette musique est plus jeune et moins virile, mais qu'elle se rapproche de ces beaux modèles, c'est déjà beaucoup. Qu'attendre d'autre, et qui fasse davantage présager de son avenir, d'un artiste tout jeune, qui a reçu, après les enseignements familiaux, ceux du fameux organiste Jacques Thomelin, et qui, dès l'âge de dix-sept ans, journellement, a éprouvé et nourri son génie à l'orgue de Saint-Gervais ?

Sans doute le beau style, mais évidemment usagé, de ces pièces ne semble point d'abord indiquer péremptoirement qu'elles soient du grand Couperin. Il montrera plus tard une recherche de nouveauté qui lui fera une manière toute différente. Mais il est bon de commencer une carrière dans un sentier tracé, pour ne choisir que dans la suite, à bon escient, la voie divergente que l'on aura la tâche, et la gloire, de défricher. Au reste, l'orgue ne s'accommode point beaucoup des grâces mondaines. Assez d'autres, à commencer par Nivers et Le Bègue, y ont porté les fraîcheurs mélodiques et les vivacités du clavecin ; assez d'autres, au siècle suivant, les y porteront plus encore. Il faudrait louer Couperin,

leur maître, de n'avoir point, quand il écrivait pour l'orgue, confondu les genres.

Mais voyons si rien dans ces pièces n'annonce le Couperin en possession d'un style à soi que l'on connaîtra quelques années plus tard. Laissons les plainschants en taille, de forme trop certainement traditionnelle, où cependant parfois une tendresse mélodique nouvelle sait se faire jour au milieu des entrelacs prévus du contrepoint. Mais dans ces dialogues et ces trios qui d'abord paraissent si docilement coulés au moule connu, un charme imprévu est souvent enfermé. Ainsi, dans la charmante petite fugue sur le cromorne (2ᵉ couplet du *Gloria* de la messe solennelle), dans le dialogue sur les anches du grand clavier et le bourdon du positif (4ᵉ couplet du même *Gloria*), dans toutes les basses de trompette, si plaisantes à l'oreille dans la verve de leurs séquences fanfaronnes ou goguenardes, dans beaucoup d'autres, et dans la *Messe des couvents* presque tout entière, dont l'inspiration est d'une fraîcheur de printemps nouveau. Cette musique érudite est rieuse et facile. C'est la première fleur du génie de Couperin, déjà doué de tous ses dons.

Dans quelques-unes de ces mêmes pièces, et dans les pathétiques récits, de tierce ou de cromorne, si lullistes d'aspect, c'est-à-dire traditionnels encore, il y a davantage : il y a des accents ressentis et venus du cœur. Ces voix nobles qui déclament au-dessus du bourdonnement des fonds et des mixtures, elles prononcent des émotions distinctes, des contritions ou des ferveurs. Que l'on compare ces discours instrumentaux, la tierce

en taille du sixième couplet du *Gloria* de la messe solennelle, le récit de cromorne du troisième couplet, le récit de cornet du deuxième *Sanctus*, le cromorne en taille du *Benedictus*, celui du cinquième couplet du *Gloria* de la messe des couvents, et l'émouvante tierce en taille, aux expressives vocalises, de l'*Élévation* de cette même messe, qu'on les compare aux chants si dévots également que Couperin écrira dans ses *Motets de la Chapelle royale*, on trouvera bien des ressemblances.

Par endroits, voici dans ces graves effusions, voici de ces formules, de ces coquetteries de langage, qui reprendront une place meilleure aux livres de clavecin. Elles sont décidées et significatives. Par exemple, la répétition prolongée, pour retarder de façon piquante une cadence, d'un déroulement de tierce en forme de doublé (26e, 27e et 28e mesures du dialogue en trio du cornet et de la tierce, au 8e couplet du *Gloria* de la messe solennelle).

Mais les agréments, autre caractéristique de son style, abondent dans les pièces d'orgue. Aussi nombreux par endroits que dans les pièces de clavecin, appuyant les mêmes inflexions, aussi variés presque, ce sont déjà ces tremblements simples ou préparés, ces pincés, ces doublés, ces ports de voix, ces ports de voix et pincés qui font scintiller les arêtes mélodiques, chatoyer les harmonies, qui donnent de l'accent oratoire et de l'expression au phrasé musical. Si les signes qui les marqueront par abrégé ne sont pas tous inventés encore, on reconnaît du moins l'outillage couperinien, et le

jeune auteur a, dès lors, étudié l'art de s'en servir. Intéressants, pour cet emploi abondant et rationnel des agréments, sont surtout le récit de tierce du huitième couplet du *Gloria* de la messe solennelle, le dialogue sur la voix humaine du sixième couplet, le dialogue de trompette et de cromorne du quatrième couplet du *Kyrie*, et les récits de cromorne du troisième couplet et du *Christe* de la messe des couvents.

Dans ces pièces qui témoignent d'un précoce savoir, les harmonies sont d'une correction éprouvée, elles sont aussi parfois audacieuses. Couperin, deux ans plus tard, fera connaître ses premières sonates à la mode de Corelli, bientôt il rédigera pour Brossard sa *Règle pour l'Accompagnement* où les rares accords de la pratique italienne sont signalés. En 1690 sans doute, il commençait déjà de s'éprendre de nouveautés qui, selon le goût purement français, foisonnaient en redoutables hardiesses harmoniques.

Ces ingénieuses recherches apparaissent surtout dans ses deux *Offertoires*, les plus belles pièces du recueil et les plus originales. La forme semble en avoir été créée par lui [1]. Tout au plus peut-on remarquer qu'elle a ses rudiments, à la fois dans la structure à deux ou trois mouvements des ouvertures de Lully, dont on reconnaît ici par endroits le souffle héroïque et la largeur décorative, et dans le mode de développement par variations des chaconnes de clavecin ou d'opéra. Par son volume épais et ses renouvellements rythmiques qui réveillent

1. A. Pirro. Préface aux messes d'orgue dans les *Archives* de Guilmant.

l'attention, par sa noble gravité, l'*Offertoire* de Couperin s'apparenterait aussi au vieux *ricercare* de Frescobaldi. Périlleux rapprochement, qu'il affronte sans crainte. L'*Offertoire* de la messe des couvents, dans la sérénité de ses dessins mélodiques excellemment maniés, a beaucoup de plaisante richesse sonore, mais celui de la messe solennelle, plus ample encore et plus vigoureux, avec son glorieux thème de début curieusement analogue au thème des *Maîtres Chanteurs*, le mélancolique, un peu âpre motif mineur qui fait le centre du triptyque, les joyeux ébats de la gigue qui termine, et la réelle majesté partout répandue sur la composition, ses accents grandioses soulignés d'adroits chevauchements harmoniques, la verve de ses développements, l'heureuse opposition des registres, est une véritable pièce de maître qui peut souffrir toute comparaison. Cette pièce, deux ou trois autres qui la valent presque en des caractères différents, et le restant du livre, où s'épanchent avec assurance les plus agréables dons et la fraîcheur d'une jeunesse nourrie des solides principes qui confortent les premiers pas, tout est digne de Couperin dans les *Messes d'orgue*.

2° Les pièces de clavecin. — C'est l'œuvre qui a le plus signalé son talent aux yeux des contemporains, c'est aussi celle qui est restée la plus connue, et qui même, après un siècle d'oubli, a redonné de la célébrité au nom de Couperin.

Ces pièces, ces quatre recueils pleins de jolies choses et de chefs-d'œuvre, appelleraient une analyse longue

Cl. Aren. Phot.

FRANÇOIS COUPERIN VERS 1725

Gravure de Flipart, d'après le tableau d'André Bouys.

et fouillée. J'en parlerai avec quelque détail, et cependant on devra considérer que ce chapitre n'est rien qu'une ébauche de l'étude complète qu'il en faudrait faire. Peut-être, parce que ce sont là les écrits les plus appréciés de Couperin, les plus lus, me suis-je cru autorisé, non pas à les négliger, mais du moins à m'occuper avec plus de soin du reste de son œuvre.

Quelques remarques préliminaires. Dès le premier livre, paru en 1713, mais dont la composition, nous l'avons vu, s'échelonne sur la vingtaine d'années qui précède, dès le premier livre, les pièces de Couperin tranchent d'une manière frappante sur la production clavecinistique contemporaine. Les principaux caractères de leur nouveauté sont l'emploi abondant de la forme rondeau, l'usage constant des titres pittoresques, et de fréquentes recherches d'harmonie, de technique du clavier, ou de style, où se reconnaît l'amateur des vivacités et des bizarreries italiennes, le premier en date des sonatistes français.

La forme rondeau, c'est-à-dire à couplets et refrain, était connue depuis longtemps. Chambonnières, Le Bègue, d'Anglebert l'avaient employée; mais, rustique dans ses origines, et de saveur populaire, elle ne leur servait que pour les chaconnes dont elle est caractéristique, et pour des pièces menues et faciles, et chantantes comme des chansons de pays. On peut compter les rondeaux dans leurs livres, ils y sont en nombre infime. Si le premier livre de Couperin n'en présente que 11 sur 71 pièces, le deuxième en offre 15 sur 50, le troisième 12 sur 45, et de l'ensemble de son œuvre

de clavecin, ils forment à très peu près le quart. Couperin chérit cette forme, dont le moule est aisé à remplir, les façons piquantes et naïves, et dont la symétrie est entendue des plus simples auditeurs. Le modèle classique, à deux reprises, se comprend moins vite. L'unité de la composition n'y est obtenue que par un air de famille que doivent avoir les thèmes de chaque reprise, et par le plan tonal. Couperin ne négligera point de construire un grand nombre d'excellentes pièces de ce genre. Mais le retour des refrains a tant de bonne grâce, la modulation de tous ces couplets fraternels, qu'il faut reconduire au rondeau sans faute, offre un problème quelquefois si plaisant à résoudre, que l'on comprend le goût de Couperin. On ne regrette point qu'il ait aimé cette forme, qu'il lui ait voulu donner une importance toute nouvelle. Il en a dégagé le caractère, il en a sorti les possibilités artistiques. Le modeste rondeau de Chambonnières, simple danse de village aux atours de bergère, va devenir *la Tendre Fanchon*, *Sœur Monique*, *les Dards Homicides*, charmantes miniatures, chefs-d'œuvre de finesse.

Ces titres pittoresques, dont voici déjà trois exemples, ne sont pas une invention de Couperin, mais l'emploi systématique qu'il en fait constitue sa trouvaille la plus personnelle. Sans doute, trouvaille littéraire plutôt que musicale. Fixer sur des pièces de musique des étiquettes qui en disent à l'esprit, en soufflent à l'imagination le sens, le sujet, l'idée générale, c'est un dessein qui n'est pas d'un pur musicien. Couperin est de notre race, en dépit de son engouement pour les sonates. La vraie musique française a toujours été plus faite pour l'esprit

que pour le sentiment. Elle est une construction raisonnable, et le plus souvent un tableau qui reproduit un objet précisément envisagé. Cependant, s'ils avaient toujours un objet à peindre, les maîtres de Couperin, plus discrets ou plus timides que lui, n'osaient guère énoncer cet objet, qu'ils craignaient peut-être d'avoir rendu d'une manière incertaine. Incertains qu'ils étaient encore de leurs principes, moins fournis de couleurs, moins réfléchis aussi, et gauches de leurs mains.

Avant Couperin, les pièces de clavecin sont d'ordinaire des allemandes, des courantes, des sarabandes, des menuets, des gavottes, des rigaudons, des gigues, des canaries, elles s'intitulent de ces noms de danses. Quelquefois des sous-titres : allemandes *la Rare* et *l'Affligée* de Chambonnières, et *le Moûtier*, et pavane *l'Entretien des Dieux*, allemandes, courantes ou sarabandes *la Pastourelle*, *la Mignonne*, *l'Amiable* de Louis Couperin, *l'Incomparable*, *la Vénitienne* de Le Roux, viennent désigner d'une façon approchante les caractères particuliers de certaines pièces. Mais souvent ces sous-titres sont des sobriquets adoptés généralement par le public pour spécifier des pièces célèbres, ils n'ont pas été donnés par les auteurs eux-mêmes.

De tels sous-titres annoncent parfois des pièces descriptives, elles sont bien rares. *Le Tombeau de Blancrocher* de Louis Couperin raconte la chute du luthiste, son agonie, son glas, le cortège gémissant. Mais la gaillarde *le Tombeau de Chambonnières* de d'Anglebert n'est plus que l'effusion cordiale d'un disciple affectueux, une méditation sur la mort, une élégie.

Chez les luthistes, on rencontre le même usage timide des titres caractéristiques. Le dernier d'entre eux, Charles Mouton, les emploie pourtant avec un certain parti pris.

D'autres sous-titres étaient simplement des dédicaces : sarabande de *la Reine*, courante de *Madame*, allemande *la Vauvert* ou *la Lorenzany*. Mais Couperin, qui les pratiquera plus abondamment, aura l'ambition, que n'avaient pas eue ses maîtres, d'user de ces dédicaces mêmes pour un nouvel effort vers le pittoresque musical, il voudra que les pièces dédiées soient prises pour le portrait des dédicateurs. Ses pièces de caractère, *la Majestueüse* ou *l'Auguste*, *l'Enjouée* ou *la Voluptueüse*, sont d'ailleurs également des portraits, anonymes. « Comme parmi ces titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les piéces qui les portent sont des espéces de portraits qu'on a trouvés quelques fois assés ressemblans sous mes doigts... »

Tant il croit que la musique peut portraiturer ! Des gestes ou des physionomies morales, tant il est persuadé qu'il les peut reproduire avec ses notes, et que c'est la tâche même de son art !

Ces titres de Couperin, il en faut citer. Par eux-mêmes, et sans la musique, au feuilleter seulement des pages de ses livres, ils donnent au lecteur l'avant-goût de son style.

Des portraits-dédicaces, les modèles sont bien difficiles à identifier. Ils ne sont plus que des noms pour nous. Noms de musiciens, noms des confrères et des amis. *La Forqueray* désigne l'un des instrumentistes

de cette famille, probablement le violiste, rival de Marais, qui jouait « comme un diable », et Marais comme un ange, et qui ne dédaignait point le style italien. La savante et robuste *Garnier* nous présente le bon organiste des Invalides, intime de Couperin. *La Couperin*, c'est lui-même sans doute, et *la Crouilly ou la Couperinette*, c'est sa fille Marguerite-Antoinette. *La Morinette*, qui décrit des arabesques onduleuses en séquences symétriques, que les harmonies rendent pimpantes, elle se rapporte peut-être au compositeur de cantates, apprécié dans la maison d'Orléans, Jean-Baptiste Morin.

Nobles noms de femmes du monde, des jeunes filles de qualité dont il guida les mains fines sur les deux claviers d'ébène. C'est *la Mésangère*, une enfant du fermier général Bouret, *la Princesse de Chabeüil*, une fille d'Antoine Ier de Monaco, *la Conti*, *la Monflambert*, *la Sézile*, *la Vernëuil* et *la Verneuillette*, *la Bersan*, *la Ménetou*, *la Villers*, *la Nointèle*, *la Chazé*, *la Logivière*... Bien peu sont reconnaissables avec précision. Nous n'avons des modèles que ces noms de bonne famille.

D'autres portraits restent même anonymes. Un prénom, un diminutif un peu tendre, un qualificatif un peu narquois nous les désignent seulement. *La Fine Madelon*, *la Douce Jeanneton*, *la Belle Javotte*, *l'Aimable Thérèse*, *la Mimi*, *la Babet*, *la Manon*, *la Divine Babiche*. Quelques brunes et quelques blondes, jolies filles éparses dans la foule humaine de son temps, bonnes rencontres du hasard, chers souvenirs. La musique nous conserve leurs grâces, elle seule en a retracé les

contours, elle a copié leurs piquantes vivacités, leurs timidités juvéniles, et l'attrait d'un voluptueux sourire.

Parmi les titres de caractère, on peut citer abondamment. Dans les 215 pièces de ses quatre livres, il a tout caractérisé. C'est *l'Auguste* et *la Triomphante*, *la Lutine* et *l'Enjouée*, *la Ténébreuse* et *la Lugubre*, *la Flatteuse*, *la Diligente*, *la Voluptueüse*, *la Badine*, *l'Angélique*, *l'Amazone*, *l'Intime*, *l'Artiste*, *la Distraite* et *l'Ingénue*, *l'Évaporée*, *l'Engageante*, *la Visionnaire*, *l'Insinuante*, *l'Attendrissante* et *la Bouffonne*, bien d'autres.

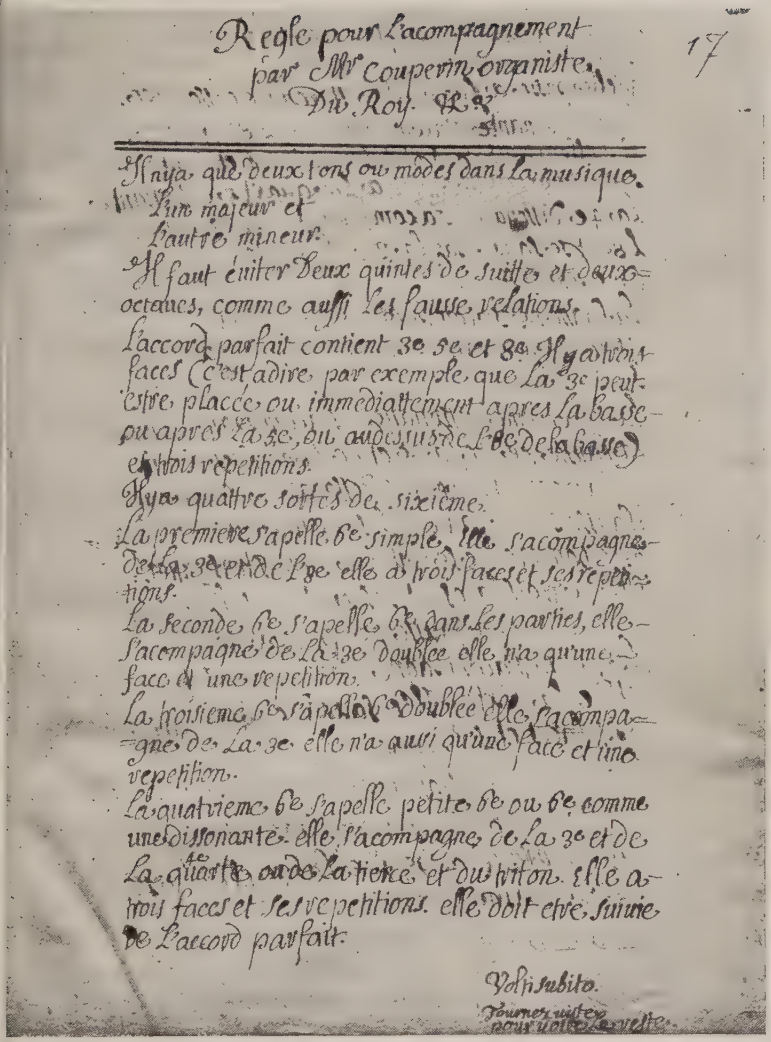
Les pièces qui font tableau de genre ou de paysage sont les plus adroitement titrées de toutes. *Les Vergers fleuris*, *les Lis naissants*, *les Roseaux*, *les Guirlandes*, *les Ondes*, *les Chérubins*, *les Ombres errantes*, *les Satyres chèvre-pieds*, *les Vestales*, et tous ces chants d'oiseaux : *le Rossignol en amour* et *le Rossignol vainqueur*, *la Linotte effarouchée*, *les Fauvettes plaintives*.

Mêlant parfois les époques et les lieux sans souci de la « vérité du costume », mais pour un effet poétique d'une jolie subtilité, voici ces piquantes étiquettes qui surajoutent du rêve à la musique elle-même : *le Carillon de Cythère*, *les Gondoles de Délos*, *le Bavolet flottant*, *les Barricades mystérieuses*.

Les pièces descriptives enfin ont des titres fort clairement explicatifs. Point d'erreur sur l'histoire que nous raconte *le Réveil-matin* avec ses agaçantes sonneries, non plus sur l'action des divers tableaux de la grotesque *Ménestrandise :* le défilé pompeux des notables, la monotone stupidité des vielleux, les acrobaties des saltimbanques, les boiteries et les dislocations pénibles

des estropiés, le désordre enfin, la déroute de toute la troupe. On a pu faire un ravissant ballet avec les dominos aux couleurs sentimentales des *Folies Françoises*. *Les Tours de Passe-passe*, *les Tricoteuses*, *la Pantomime*, *les Chinois*, *les Maillotins*, sont des scènes italiennes ou des entrées d'un ballet de carnaval, le geste des acteurs y est décrit comme les titres l'annoncent.

Les italianismes de Couperin, qui font une forte part de la nouveauté d'aspect de ses pièces, sont partout facilement discernables. C'est d'abord un goût prononcé pour la symétrie des périodes, même longues, et pour le rappel des dessins, de place en place, à intervalles réguliers, par le moyen d'imitations et de séquences, exactes ou approximatives. C'est l'encastrement artificieux du mécanisme des formules mélodiques dans un contrepoint où les diverses parties successivement émergent et font leur répartie sans faute, ce sont ces pièces, comme il dit, « où le dessus et la basse travaillent toujours ». Un travail extrêmement adroit, qui n'était point d'ailleurs complètement inconnu aux Français d'avant lui : parfois ils le pratiquaient, dans leurs allemandes, mais avec moins d'application et d'insistance. C'est l'usage, dans une partie ou l'autre, des accords décomposés en batteries vivaces. La basse d'Alberti, cliché facile, fastidieux pour avoir trop servi, n'est point de son temps. Il ne l'aurait point aimée, mais du moins il aime déjà des harpègements très prolongés où les harmonies ruissellent comme des gouttes brillantes. Par l'effet de tous ces procédés, c'est un mouvement continu, une prestesse, un air de légèreté



Regle pour l'accompagnement
par Mr Couperin organiste
du Roy.

17

Il n'y a que deux tons ou modes dans la musique.
L'un majeur et
l'autre mineur.

Il faut éviter deux quintes de suitte et deux
octaves, comme aussi les fausse relations.

L'accord parfait contient 3e 5e et 8e. Il y a trois
faces (c'est a dire, par exemple, que la 3e peut
estre placée ou immediatement apres la basse
ou apres la 3e, ou au dessus de l'8e de la basse)
et trois repetitions.

Il y a quatre sortes de sixiéme.

La premiere s'apelle 6e simple. elle s'accompagne
de la 3e et de l'8e. elle a trois faces et ses repeti-
tions.

La seconde 6e s'apelle 6e dans les parties, elle
s'accompagne de la 3e doublée elle n'a qu'une
face et une repetition.

La troisieme 6e s'apelle 6e doublée elle s'accompa-
gne de la 3e. elle n'a aussi qu'une face et une
repetition.

La quatrieme 6e s'apelle petite 6e ou 6e comme
une dissonante. elle s'accompagne de la 3e et de
la quarte ou de la tierce et du triton. elle a
trois faces et ses repetitions. elle doit etre suivie
de l'accord parfait.

Volti subito.

Tournez vitte
pour voir le reste.

UN AUTOGRAPHE DE COUPERIN

La première page de sa *Règle pour l'Accompagnement*.

(Ms. de la Coll. de Brossard. Bibl. Nat.)

qui sont donnés à ses pièces. C'est surtout un aspect rigoureux que prennent des compositions dont l'architecture semble toute volontaire, sciemment recherchée et combinée. Cette rigueur, apprise à l'école de Corelli, Couperin la goûte assez pour la porter jusque dans l'emploi des procédés les plus anciennement français ; le style luthé, autrement dit syncopé, prend sous sa main un air systématique qu'il n'avait pas autrefois.

C'est enfin une adresse et des curiosités harmoniques où son savoir apparaît émérite, et qu'il ne pratique pas modérément. Dans la fréquentation des sonatistes, il s'est fait au maniement de cette riche série d'accords troublés qu'il appelle dans sa *Règle d'Accompagnement* des dissonances chromatiques, et qu'il sait amener et résoudre hardiment, à ces accords qui jurent ou se lamentent dans *la Lugubre* et dans *l'Ame en peine*, qui fulgurent dans *la Visionnaire*, dans *les Pavots* se froissent l'un sur l'autre comme des paupières assoupies qui clignent, qui étirent les chatteries de leurs retards emmêlés dans *les Charmes* ou *les Langueurs Tendres*, pétillent ailleurs comme des regards de malice, et partout sont faits pour confondre les amateurs de l'ancienne observance française, de la musique sage et toute unie.

Mais ces italianismes ne nous donnent point le change. Il les mêle d'ailleurs, intimement parfois, aux gallicanismes de sa tradition, et quand il les emploie sans mélange (c'est surtout dans ses deux premiers livres), il les assaisonne toujours d'esprit français. Sans doute il a chéri ces sons nouveaux, si fortement conduits en périodes qui s'agencent l'une dans l'autre comme des

rouages, il a aimé ces accords recherchés et leurs harpèges liquides qui font aux lignes un soutien à la fois monotone et brillant, mais tout cela, qui n'est souvent chez les Italiens qu'un vain jeu de répliques, une conversation de futilités qui haussent la voix sur la basse continue d'un bavardage émérite, Couperin a ressenti le besoin de l'utiliser d'autre façon que ne faisaient ces rhéteurs. Ses pièces les plus italiennes de facture ont des titres explicatifs, et, comme les plus françaises, racontent une histoire ou font un portrait, décrivent ou synthétisent. Il ne saurait les écrire à vide et pour le plaisir d'écrire. La rigueur des procédés italiens n'est point chez lui le jeu d'un adroit ouvrier qui s'amuse aux triomphes de son outil, c'est toujours un moyen d'accentuer l'efficace de ses peintures.

Aussi, dans les pièces de clavecin, cette fameuse réunion des goûts qui « feroit la perfection de la musique », au dire d'Apollon dans l'*Apothéose de Lully*, est-elle atteinte. Ailleurs, nous aurons à le voir, il ne la réussit que par une juxtaposition, par une mise en contact savamment jointoyée, il a brassé le mélange ici, il l'a pleinement fondu.

Couperin publie ses pièces conformément à la tradition, c'est-à-dire en les groupant par tonalités. Il réunit souvent le majeur et le mineur d'un même degré de la gamme. Ce sont des *Suites*, il les appelle des *Ordres*, mais la suite ou l'ordre, pas plus chez lui que chez ses prédécesseurs, n'a le caractère d'une forme musicale comme est le groupement de divers mouvements ou danses que les Italiens appellent *Sonate*. L'unité musi-

cale est, comme dans l'école de Chambonnières, bien plutôt la pièce que la suite. La suite n'est qu'un moyen pratique d'ordonner les pièces, et c'est pourquoi sans doute il a imaginé de l'appeler *Ordre*. Le nombre des pièces d'un ordre est trop grand parfois pour qu'on ait pu les réunir en une seule audition, il empêche de croire que Couperin ait voulu imposer aux amateurs de les jouer en une séance, de la première à la dernière. Il va jusqu'à mettre 23 pièces en un ordre.

Ce n'est pas qu'il ne permette et n'indique même de jouer de suite au moins quelques pièces. La succession habituelle des premiers morceaux de la forme suite est fréquemment observée par lui. Souvent on voit une allemande, une ou deux courantes et une sarabande, groupées, soit au début, soit au milieu d'un ordre. Ailleurs, par contre, on découvre des allemandes isolées en place insolite et des sarabandes à la fin. Mais quand il écrit, en avertissement au vingt-cinquième ordre, que, par faute de deux de ses pièces égarées, le dit ordre se trouve commencer en *mi* ♭, relatif d'*ut* mineur qui est le ton de l'ordre, et que dès lors, « à cause de la modulation », il est bon de jouer *la Mystérieuse*, deuxième pièce, avant la première, il nous affirme bien que l'usage de jouer les pièces en séries, sans être constant ni nécessaire, était assez habituel, et qu'il ne le déconseille pas. Une remarque de d'Anglebert, dans son livre, à propos d'une pièce que le graveur n'a pas mise à son rang normal, tend à la même constatation de cet usage.

Somme toute, Couperin utilise la suite exactement dans l'esprit de ses prédécesseurs en France, il la con-

sidère d'abord comme une bonne manière d'ordonner un recueil, et secondement, si les amateurs sont d'humeur à jouer plusieurs pièces de suite, comme une façon de leur marquer, sans aucune injonction péremptoire, qu'il sera bien à eux de les laisser dans l'ordre où il les a rangées.

Mais comment aurait-il eu l'idée de changer l'habitude ancienne, maintenant surtout qu'accentuant les directions de ses maîtres et leur traçant un plus sûr chemin, il ne veut donner presque plus que des pièces pittoresques, qui, par conséquent, ont leur individualité solitairement, et qui, si même elles conservent parfois les titres des vieilles danses, ou du moins leurs formes apparentes, n'ont plus d'autre lien avec leurs voisines, également pittoresques mais peignant un autre tableau. que le seul lien de la tonalité ?

La suite, si elle avait existé avant lui, il n'aurait pu la conserver, elle se serait désagrégée entre ses mains, par l'effet de ses propres tendances, en une poussière de pièces isolées. La seule suite qu'il sait concevoir, ce sera une réunion de pièces dont le rapport est donné par l'objet des peintures musicales. Il en écrit de la sorte quand il en rencontre l'occasion. Elles formeront, nouvelle preuve que ses ordres ne sont pas des suites, elles formeront de courtes séries de cadres d'histoire ou de genre, de courtes suites faisant partie d'un ordre : *les Bacchanales*, *les Folies Françoises*, *les Petits Ages*, *les Fastes de la Ménestrandise*.

Analyser dans le détail l'œuvre de clavecin de Couperin, citer les pièces marquantes, c'est-à-dire presque

toutes, dire les caractères, formels ou pittoresques, de chacune, n'est point possible ici. Il faut se contenter de parcourir très rapidement les quatre livres.

Dans le premier, un grand nombre de pièces sont de facture très italienne, très travaillée : l'allemande *l'Auguste*, *l'Enchanteresse*, *les Regrets*, *la Logivière*, *la Garnier*, *la Laborieuse*, et *la Milordine*, amusante gigue à la Corelli, sont les plus belles de ce style. On y rencontre aussi beaucoup de bluettes faciles, écrites pour petites mains ; Couperin, soucieux des progrès de ses élèves, met dans tous ses livres des pièces de cette sorte, et si quelquefois il se néglige en les écrivant, on en peut distinguer d'excellentes, marquées d'un tour d'esprit sémillant qui n'est qu'à lui. A signaler, surtout dans le premier ordre, quelques *doubles* dans la tradition de l'école française, plaisantes variations ornementées. Couperin, même à cette époque, ne donne pas dans l'italianisme sans réserves.

Sa belle chaconne *la Favorite*, assez française également, apparentée aux passacailles de son oncle Louis, est à noter pour son rythme binaire, exceptionnel, et qui est probablement le résultat d'une fantaisie de sa part. *Les Bacchanales*, avec leurs trois parties : *Enjouements*, *Tendresses* et *Fureurs bachiques*, forment trois entrées de ballet d'un vif accent, et d'une couleur scénique qui fait regretter que Couperin n'ait jamais abordé le théâtre. *Les Idées Heureuses*, dont il est fier, se faisant peindre la main posée sur leur copie commencée, expriment dans leurs entrelacs monotones et systématiques, dépeignent avec un admirable rendu, la

rêverie d'un cœur juvénile, incessamment ressassant les pensées du bonheur. La légère *Terpsichore* évoque les pas d'une Camargo peinte par Lancret.

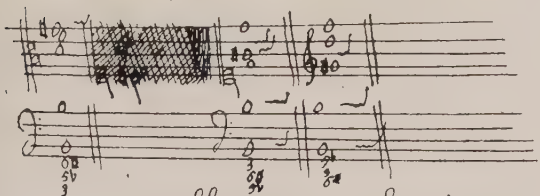
Encore une forte part de pièces italianisantes dans le second livre : *la Zénobie, l'Étincelante ou la Bontemps, l'Ausonienne, le Gazouillement, le Moucheron*, par exemple, toutes réalisant exactement les effets que les titres peuvent annoncer, et toutes des modèles de style, adoptés avec joie par une génération de clavecinistes issus de Couperin. *Les Bergeries* même, rondeau d'une spirituelle poésie pastorale, ont des formes arrêtées, un agencement artificieux. *Les Barricades mystérieuses* et *les Charmes* ordonnancent sur un plan rigoureusement préconçu les syncopes et les chevauchements des parties entre elles. Ce sont deux des pièces les plus raffinées de forme et les plus prenantes d'effet qu'il ait écrites. Musique des tableaux de Watteau, d'autres de l'époque l'ont aussi voulue faire, rarement avec autant de subtilité. *La Mézangère*, du même genre, *luthée-mesurée*, montre à la fois un dessin pur et la plus grande complexité d'extérieur. *Les Bagatelles*, fort brillantes, sont un des premiers exemples de pièces croisées. *La Triomphante* est le type de ces courtes suites de tableaux belliqueux, de ces « caractères de la guerre » que les épigones de Couperin répéteront sans se lasser, et qui reparaîtront, avilis et simplifiés jusqu'à la niaiserie, au temps du piano-forté, dans ces *Batailles de Marengo* et ces *Combats Navals* qu'écriront les Steibelt et les Viguerie.

Avec le troisième livre s'affirme l'orientation nou-

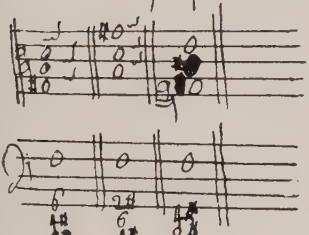
velle du goût de Couperin, par la réapparition, en plus grand nombre, des pièces de tradition française. *Les Vestales*, rondeau noble, l'allemande *les Grâces incomparables ou la Conti*, deux musettes d'églogue, et plusieurs autres, annoncent que Couperin vieillissant se retourne vers le passé, que son but est maintenant de réunir les deux écoles. Une courante, au dix-septième ordre, d'une noblesse frivole et d'une exquise liberté mélodique, n'est qu'un pastiche de d'Anglebert. D'autre part, une sorte de mélancolie involontaire s'accuse un peu partout, jusque dans les sujets qui la réclament le moins. Ainsi, dans *les Roseaux*, qu'une brise de doubles croches à la basse fait ondoyer sans cesse, dans les poétiques *Vergers Fleuris*, plus automnaux que printaniers, dans les rossignolades du chantre des bois, qu'il soit *en amour*, dans l'effusion de ses vocalises lyriques, ou *vainqueur*, brillant de certitude et d'esprit de répartie. Comment ne pas citer encore, du troisième livre, le joli *Carillon de Cythère*, qui tinte aux quatre coins de l'île, *le Dodo ou l'Amour au berceau*, fantaisie sur un thème naïf et paternel, et la célèbre *Sœur Monique*, douce créature de volupté qui s'enveloppe d'une bure discrète, modèle de rondeau tendre et spirituel?

Mais le grand nombre des belles pièces de Couperin appartient au quatrième livre. C'est le plus riche et le meilleur. La balance entre les deux styles y est aussi plus égale. Je mentionne rapidement tous ces chefs-d'œuvre : *les Gondoles de Délos*, *badinage tendre*, l'évocation d'une lagune paisible et du mol balancement des illusoires nacelles ; *les Tricoteuses* et leur amusante

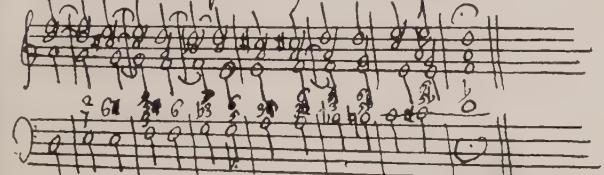
on peut aussi accompagner La fausse 5e de La 6e maj. comme dissonance chromatique.



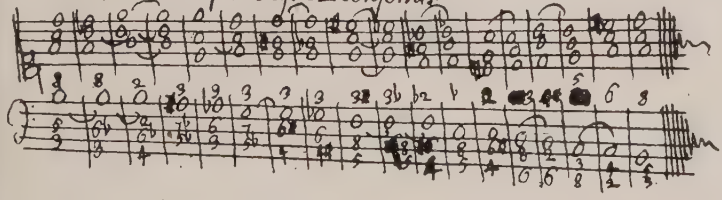
2e Superflüe dissonance chromatique.



progrez des dissonances harmoniques et chromatiq en montant par degrez conjoints.



autre progrez des dissonances harmoniques et chromatiques en descendant par degrez conjoints



UN AUTOGRAPHE MUSICAL DE COUPERIN

Exemples de dissonances extraits de sa *Règle pour l'Accompagnement.*

(Ms. de la Coll. de Brossard. Bibl. Nat.)

activité ; *les Chinois*, ces magots d'une bérinade de paravent ; *les Satyres chèvre-pieds*, danseurs forestiers aux sabots sonores ; l'allemande *l'Exquise*, qui mêle adroitement les deux goûts ; *les Tours de Passe-passe*, leur prestigieuse agilité rythmique, et leur illusionnisme harmonique ; *les Ombres Errantes*, défilé de visions élyséennes, pâles et mélancoliques parmi les asphodèles, semblables, avec des mines plus mutines, mais la même intensité dans l'expression de leurs vains regrets, aux divines *Ingrates* du vieux Monteverde ; *la Visionnaire*, aux accords grandioses et précipités comme des éclairs d'orage ; le charmant rondeau des *Dards Homicides ;* une *Belle Javotte* qui s'est appelée *l'Infante*, et danse avec les atours et la courtoisie du temps passé ; puis la triste *Convalescente* qui languit en *fa* ♯ mineur ; puis surtout l'étonnante précision du geste plastique, la finesse et l'imprévu des harmonies, qu'on admire sans réserve dans *la Pantomime* et dans *l'Arlequine*. Ici, pour dépeindre les bouffonneries sautillantes d'un Evariste Gherardi, Couperin pousse ses recherches harmoniques jusqu'à découvrir et disposer en séquences insistantes, les sonorités complexes et fausses, les secondes sarcastiques, où se délecte l'imagination de tel compositeur de nos jours. Couperin, ancêtre de l'école française moderne ! Malgré la surprise qu'un tel rapprochement peut causer, il est soutenable. Entre lui et Ravel, il y a d'incontestables affinités d'esprit qu'attesteront *l'Arlequine*, avec la *Sonatine*, le *Menuet sur le nom d'Haydn*, et le *Tombeau de Couperin*.

Il faut joindre aux livres de clavecin les huit préludes

publiés dans sa méthode. Ils sont faits, il le déclare lui-même, pour introduire les pièces des deux premiers livres, ils emploient toutes les tonalités qu'on y rencontre. Couperin abandonne l'écriture traditionnelle des préludes français, en notes rondes de valeurs indéfinies, il mesure ses préludes, et les rédige dans un style assez à l'italienne. L'exécution cependant doit être d'une extrême souplesse rythmique, partout où le contraire n'est pas indiqué : « Quoyque ces Préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre... Prélude est une composition libre... Il faut que ceux qui auront recours à ces Préludes-réglés les joüent d'une manière aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvemens : à moins que je ne l'aÿe marqué exprès par le mot de Mesuré. »

Ces pièces sans titres ni sujets à reproduire, n'obéissant dans leur contexture qu'aux lois de la construction musicale logique, permettent, mieux que les autres, la comparaison du style de Couperin avec celui du grand architecte de musique, Sébastien Bach. Elle n'est pas trop au désavantage du maître parisien. Bien que ses édifices soient menus, de frêles proportions, et d'une décoration aux grâces un peu surabondantes, ils sont bâtis avec beaucoup d'art et de solidité. Les premiers préludes sont d'une facilité graduée en vue de l'enseignement, ils présentent d'adroits partis pris dans le rythme ou les harmonies (style luthé, style pointé, et style intrigué à l'italienne). Les derniers, d'une complexité plus grande, offrent aussi plus de caractère et d'expression. Deux surtout, le cinquième et le septième,

sont rêveurs à souhait. Dans le septième, l'emploi d'un même thème en deux mouvements différents, avec une largeur chantante d'abord et des accents nombreux (*mesuré-lent*), puis plus légèrement (*mesuré moins lent*), est une trouvaille expressive d'un excellent effet.

3° La musique de chambre. — a. *Les Sonates*. — Devrons-nous, étudiant d'abord, comme l'ordre chronologique le réclame, les sonates à l'italienne de Couperin, adopter le vocable qu'il désirait imposer, dire *Sonade?* La paix du Parnasse, dans l'*Apothéose de Lully*, est faite « aux conditions, sur la remontrance des Muses françoises, que lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade, ainsi qu'on prononce Ballade, Sérénade, etc. ». Partout Couperin écrit *sonade*. Ce souci nous est sympathique, de franciser la terminologie musicale. Italianisant, ou se croyant tel, Couperin est décidément bien nationaliste. C'est un homme cultivé, il aime sa langue, il veut la bien parler. Malgré lui, l'italianisme *sonate* dont il ne voulait pas a prévalu.

Ses sonates à trois de 1692 et des années suivantes nous sont conservées par deux manuscrits. L'un, de la collection de Brossard et copié de sa main, en contient quatre, recueillies très probablement chez l'auteur lui-même, peu d'années après leur composition. Ce sont *la Pucelle*, *la Visionnaire*, *l'Astrée* et *la Steinquerque*. Deux autres, dont le manuscrit est un peu plus tardif, sont gardées par la bibliothèque de la ville de Lyon, en provenance de l'ancienne société des concerts de cette ville, fondée en 1714. Ce sont *la Sultane* et *la Superbe*.

Enfin Couperin en a publié quatre lui-même en 1726, sous le titre général des *Nations*, et ces *Nations* nous donnent une septième sonate qui ne figure pas dans les anciens manuscrits, *l'Impériale*. Les trois autres sonates des *Nations* ne sont que *la Pucelle*, *la Visionnaire* et *l'Astrée*, sous les nouveaux noms de *la Françoise*, *l'Espagnole* et *la Piémontoise*.

Il n'y a rien, entre les versions des *Nations* et celles des manuscrits, que des différences minimes. Comme il le dit dans sa préface, Couperin n'a pas, en les publiant, changé grand'chose à leur première rédaction. Il la trouvait définitive, mais, nous l'avons vu, pour les rapprocher du style mi-parti de France et d'Italie adopté dans ses *Concerts*, il a ajouté à chacune des sonates des *Nations*, une suite de pièces de symphonie qui sont du goût de la fin de sa vie. Semblables aux trois sonates de violon seul de Bach, les *Nations* sont ainsi devenues des groupements de sonates et de suites, elles réalisent l'ensemble *Sonata-Partita*, et leur durée serait fort longue. Aussi, ces suites de pièces qui viennent rajeunir les sonates, ces sonates qui ne sont que les préludes des suites, ne faut-il pas les considérer comme nécessairement soudées entre elles. La différence de style, en tout cas, nous autorise à n'étudier ici que les sonates, à reporter l'étude des pièces avec celles des *Concerts Royaux* dont elles se rapprochent.

Couperin ne se pique pas d'indiquer les mouvements en langue italienne, comme font d'autres de ses confrères parmi les premiers auteurs de sonates, d'Andrieu et M^me^ de La Guerre par exemple. Il les marque en fran-

çais : *gravement*, *légèrement*, *gaiement*, *rondement*. Il donne, d'autre part, à chaque sonate, un titre littéraire, Rebel et Clérambault l'imiteront en cela. C'est une façon pour lui d'affirmer, jusque dans l'italianisme de ses débuts, des tendances françaises. Sa musique aura toujours un sens intelligible. Si, dans l'élan de la composition, ou dans son application à copier les tournures de ses modèles, il ne s'est point soucié d'abord de connaître ce sens, il le découvrira ensuite en écoutant l'effet de ses notes. Il trouvait sans doute un sens aux sonates mêmes de Corelli, il ne les eût point aimées sans cela, et regrettait que les auteurs italiens ne missent point de titres. Mais ne cherchons point sous les siens une description ou une caractérisation précises comme sous ceux des pièces de clavecin. La musique des sonates reste, comme la musique qu'elles imitent, un jeu sonore avant tout, un plaisir des oreilles. Les titres ne désigneront qu'une couleur générale épandue sur l'ensemble de la composition. Assez vague d'ailleurs; les auditeurs, suivant leur humeur, en pourront reconnaître une autre, et lui-même, à trente ans d'intervalle, a pu changer ses titres sans changer la musique. Celui de *la Pucelle*, nous l'avons vu, n'a même point cette timide prétention pittoresque, il n'est qu'une boutade.

Rien de plus corellien que cette première sonate, bâtie comme les *sonate da chiesa* des *opera* 1 et 3 du maître de Fusignano. C'est une suite de mouvements intimement soudés entre eux; la plupart sont gais, mais ils sont introduits et reliés par de courts mouvements graves. Le plan harmonique est fort simple :

presque tous les mouvements cadencent à la tonique, qui est ramenée ainsi avec prédilection. Le brillant de l'écriture, la fraîcheur des idées charment particulièrement dans cette œuvre presque contemporaine des pièces d'orgue; au travers de l'imitation adroite des procédés italiens, elle sait nous rappeler la jeunesse de son auteur, la printanière verdeur de son génie.

La Steinquerque, de construction analogue, s'ouvre par une fanfare en mouvement vif. C'est la plus pittoresque des sonates de Couperin; un « bruit de guerre », un combat, une « allégresse des vainqueurs » y sont, sinon décrits, du moins indiqués. Les violons sonnent martialement, marchant à la sixte ou à la tierce, scandés d'un rythme de tambour à la basse. Ailleurs, leurs répliques en style d'imitation rigoureuse, haletantes comme des croisements de fers, ont une certaine froideur, un air de convention. En effet ce n'est que l'adaptation au style de la sonate des batailles symphoniques de Lully. Couperin est un peu gêné par un sujet si rebattu, il ne sait point encore le renouveler.

Mais dans *la Visionnaire*, on goûte de nouveau sans réserves la pureté du style et l'effusion de la mélodie. Les mouvements fugués y sont d'une classique conduite. Le dernier est à deux sujets de caractère opposé, l'un en blanches, l'autre figuré en croches, d'abord exposés successivement à la basse, puis superposés dans les dessus avec une émérite adresse. Deux beaux airs, au développement séquentiel et d'une période carrée à l'italienne, sont réalisés par un violon seul; parmi ces trios, cela fait ébauche de la sonate à deux, du modèle de

l'*opus* 5 de Corelli. La couleur générale de la sonate, jusque dans ses vivacités ou dans ses tendresses, est d'une mélancolie noble et soutenue.

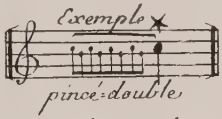
L'Astrée est au contraire d'une aisance légère, d'une démarche harmonieuse et juvénile qui la rapproche de *la Pucelle* et la rend aussi plaisante. Le joli contrepoint fugué du second mouvement ramène des neuvièmes ou des septièmes qui s'effacent aussitôt par la descente en palier de la basse retardée, non sans laisser le souvenir heureux d'une caresse furtive. Une évolution centrale au relatif majeur introduit un mouvement preste (4e mouvement de la sonate), dont le thème séduisant est mêlé partout d'harpègements fort italiens qui voyagent de la basse aux deux dessus. Un air berceur d'un caractère galant à la française passe du majeur au mineur, rouvrant le ton du début, pour conduire à un finale en 6/8 fugué, course légère de deux nymphes frivoles poursuivies à la basse par la vélocité d'un faune jovial.

La Sultane, sonate soi-disant en trio, est un véritable quintette. Non seulement un récit de viole (ce qui ferait quatuor, forme fréquemment employée par les premiers sonatistes) se détache de la basse continue, mais deux parties de violes, par endroits très distinctes. Couperin modifie déjà, il enrichit par une recherche curieuse le genre qu'il a pris aux Italiens. Cette *Sultane* sans orientalisme est partout d'une agréable plénitude harmonique. Plusieurs mouvements, en style de *partita* à l'ancienne, débutent par un même motif, déformé rythmiquement, et donnent lieu à des développements divers. La sonate prend ainsi un air de thème varié sans rigueur et beau-

Agrémens qui Servent au jeu.

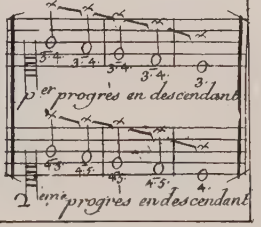
C'est la valeur des notes qui doit, en general, déterminer la durée des pincés-doubles, des ports-de-voix-doubles; et des tremblemens.

Tout pincé doit être fixé sur la note où il est posé: et pour me faire entendre, je me sers du terme de, Point-d'arêt, qui est marqué cy-dessous par une petite étoile; ainsi les batemens; et la note ou L'on s'arête, doivent tous être compris dans la valeur de la note essentiéle.



Le pincé-double, dans le Toucher de L'orgue, et du clavecin, tient lieu du martélement dans les instrumens à archet.

Maniere pour Lier plusieurs pincés de suite par degrés conjoints, en changeant de doigt sur la même note.



UNE PAGE DE L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN (2e ÉD. DE 1717).

coup d'aplomb architectural. Elle se termine par un très corellien mouvement de gigue en 6/4.

La Superbe, sur le même plan de trio que les quatre premières (la basse d'archet se contentant de doubler la basse continue), ne présente point de particularités formelles à retenir. Elle est d'un bout à l'autre d'une couleur poétique et riante, elle conduit au port en sécurité des vivacités fuguées et des lenteurs dissonantes. et module classiquement aux seuls tons parents. Ces deux sonates, un peu postérieures en date, peut-être, aux précédentes, sont encore de celles que Couperin composa dans le premier feu de son enthousiasme pour Corelli.

Mais *l'Impériale*, qui n'existe que dans l'édition de 1726, est d'un caractère un peu différent. Le style en est plus serré, les idées plus fortes, les développements plus poussés, la modulation plus complexe. C'est sans doute une de ces sonates, la seule qui nous soit gardée, qu'il a faites plus tardivement que les autres, avec lesquelles il a confronté les premières pour n'y guère trouver à changer. Ce n'est plus une œuvre de sa jeunesse. Elle permet la comparaison non plus avec Corelli, mais avec Bach lui-même. La composition, en *ré* mineur, cadence en *la*, en *fa*, en *ut*, effleure les tons de *mi* et de *sol*. Ses grands mouvements, successivement graves ou vifs, sont d'une écriture fuguée dont la finesse et le métier sont excellents. Des accents constamment nobles, des idées nerveuses et franches, employées avec cette maîtrise, devaient accomplir une œuvre de valeur, et il est incontestable que le finale

vivement pourrait être signé de Bach, fugue à deux thèmes dont le maniement péremptoire conduit à d'insistantes audaces dans les frottements du contrepoint, et anime tout le morceau d'un imperturbable élan.

b. *Les Concerts.* — C'est une tout autre musique que celle des sonates. Française par l'esprit et d'un style réunissant les deux goûts. Couperin a écrit quatorze concerts de symphonie, composés tous dans les dernières années de la vie de Louis XIV, et publiés, les quatre premiers en 1722 sous le titre de *Concerts Royaux*, en appendice au troisième livre de clavecin, les dix autres deux ans plus tard, sous le titre des *Goûts réunis*.

Contrairement aux ordres des pièces de clavecin, ce sont des groupements de pièces destinées à être jouées ensemble, et la forme *suite* y est assez nettement observée : pièces à titres de danses, sans sous-titres caractéristiques la plupart du temps ; rangées, au nombre de cinq à huit pour chaque concert, du grave au vif, de l'allemande à la gigue ; et précédées généralement d'un prélude. Mais souvent quelques-unes des danses essentielles de la suite manquent. Des danses plus modernes ou de fantaisie les remplacent.

Les suites de pièces qui accompagnent les sonates des *Nations* sont, de préférence, comme ces sonates, pour les violons, mais l'instrumentation des *Concerts Royaux* et des *Goûts réunis* est plus variée et n'est presque jamais marquée. Un des morceaux du dixième concert est une *Plainte* pour deux violes, et les douzième et treizième en entier sont à exécuter par deux violes ou bassons. Partout ailleurs les concerts, notés à deux parties, quelquefois

trois, sont sans indication d'instruments. Il est du moins certain que Couperin n'entendait pas que leur interprétation fût uniformément confiée au violon et au clavecin doublé de la basse de viole. Il les dit « à l'usage de toutes les sortes d'instruments de musique » et les noms des exécutants devant le Roi en 1714 et 1715 nous font connaître qu'il y avait là un basson et un hautbois, peut-être une flûte. L'instrumentation est toute à établir, laissée, plus encore qu'ailleurs, au gré de chacun ; il y faut un certain doigté, et, suivant le caractère des pièces, choisir les vents ou les cordes, ou les superposer, renforçant une même partie. L'éditeur moderne devrait, sans imposer son sentiment, indiquer, comme Guilmant publiant l'ancienne école d'orgue, une registration[1].

De toute l'œuvre de Couperin, les concerts forment la part peut-être la plus attrayante et la plus aisément abordable à tous. La forme est toujours claire, les parties, sans intrigue, chantent avec tendresse ou frivolité. A Versailles, toute la Cour, et le vieux Roi le premier, ont pu goûter sans peine une telle musique. Élégante, mondaine, sachant vivre, et nullement superficielle cependant, bien au contraire baignée d'une poésie pénétrante. Nulle part, Couperin n'a si constamment montré ce côté de son génie. Sa musique, dépourvue qu'elle est ici de prétentions ambitieuses, possède un étonnant pouvoir d'évoquer la rêverie. Pouvoir inné chez elle, c'est une enchanteresse.

Je ne pourrai citer que les plus jolies choses. Dans le

1. Je me souviens d'une exécution du 4e *Concert Royal*, dont l'instrumentation avait été établie, suivant ces principes, par M. Paul Brunold.

premier concert, la mélodieuse et tranquille gravité du prélude, dont la ligne est ornée d'affectueuses inflexions de septièmes descendantes, majeures ou diminuées. — Dans le deuxième, une allemande fuguée, de jolis *Échos* en rondeau. — L'harmonieuse fraîcheur du prélude et de l'allemande du troisième concert, véritable musique pour la promenade dans un jardin, l'été, ou pour l'embarquement du soir sur l'eau tiède du Grand Canal ; une sarabande drapée dans de beaux accords qu'elle manie lentement pour les laisser admirer, en s'arrêtant sans cesse pour faire les révérences de ses fréquentes cadences ; une musette enfin, si tendre, si touchante qu'elle a dû faire pleurer de beaux yeux sensibles. — Le quatrième concert contient deux brillantes courantes, l'une *française* et l'autre *à l'italienne*, qu'il semble que Couperin a voulu proposer pour modèles des deux styles, un vrai sujet de composition à l'usage des étudiants d'histoire de la musique : « comparer les deux genres italien et français au début du XVIII^e^ siècle, et dire comment Couperin les comprenait tous deux ». Rien de plus fructueux que de disséquer ces deux courantes et de voir le détail de leur diversité. Le quatrième concert, où tout serait à citer, renferme encore la célèbre *Forlane*, danseuse mutine et cependant à demi-triste, qui termine les *Concerts Royaux* « comme un adieu rêveur »[1].

Le cinquième concert (le 1^er^ des *Goûts réunis*) offre les grâces d'une allemande désinvolte aux réparties brillantes, à la basse harpégée par places, d'une sarabande

1. Ecorcheville. *Revue musicale S. I. M.*, 1^er^ avril 1914, p. 24.

noble et d'une gavotte alerte dans leurs jolies couleurs de *fa* mineur, enfin d'une musette en rondeau, dans le goût de carillon. — L'allemande du sixième, à brusques bonds d'octaves et de dixièmes descendantes, est fort spirituelle ; l'*Air de Diable*, vivace et tourbillonnant comme une entrée de démons lullistes, est rédigé avec une verve harmonique qui sait accuser à propos les accents rythmiques par des dissonances inattendues, quelques quintes diminuées et autres *diaboli in musica ;* la *Sicilienne* balance un 12/8 ensoleillé qui jette à pleine voix de claires inflexions mélodiques de chanson d'Italie. — Le septième concert contient une sarabande aux larges lignes d'une prenante mélancolie.

Le huitième concert, « dans le goût théâtral », est purement français d'un bout à l'autre. C'est un pastiche de Lully. Nous savons déjà que Couperin s'est complu à faire des pastiches. Il n'en a peut-être pas réussi de plus heureux que celui-ci. On jurerait un groupement de symphonies extraites d'un opéra, le ballet du prologue, auquel on aurait joint l'ouverture et une ritournelle. Couperin, pour mieux indiquer son amusante malignité, va jusqu'à quitter dans ce concert la clef de sol deuxième ligne la clef des dessus d'instruments de l'usage italien, celle qui a prévalu et qu'il emploie partout ailleurs ; il reprend la clef de sol sur la première ligne des anciennes symphonies françaises. Mais il ne faudrait pas croire que ce concert n'eût que le mérite d'être une adroite singerie des procédés lullistes. Il y a mieux que les procédés, il y a jusqu'à l'esprit du modèle. Il y a même la meilleure optique théâtrale. Couperin, nous l'avons déja remar-

qué, eût fait, s'il l'avait voulu, de la musique de théâtre mieux que tout autre de son temps. L'*Ouverture*, solidement fuguée, tour à tour grave et preste, a les grands accents et la pompe rituels. Une *Ritournelle* symphonique qui déclame d'abord avec magnificence, puis exhale les plaintives et pénétrantes effusions de ses guirlandes de croches en 3/2, qui se répondent d'une mesure à l'autre et de la basse aux dessus, semble être en situation dans quelque moment tragique du martyre de la triste *Isis*. Mais le ballet interrompt ses malheurs, une suite d'airs à danser fait diversion à cette angoisse. C'est une *Loure* alanguie et martelée, une sarabande, excellent modèle de mélodie claire, comme celles que l'on parodiait à l'envi trente ans plus tôt, quand leurs heureuses chansons s'échappaient de l'orchestre du Palais-Royal et couraient la ville, un rondeau robustement rythmé, que le parterre aurait repris en frappant des pieds la mesure, un *Air* noble pour la lente cadence d'une Entrée des Muses dont Apollon a réglé les pas, trois ou quatre autres airs non moins ressemblants, enfin l'animation tumultueuse et cependant ordonnée, la classique frénésie d'un *Air de Bacchantes*. Partout, à tous les plis du tissu sonore, et dans sa coupe et dans ses broderies, on reconnaît avec un plaisir savouré les façons de Lully, sa franchise et son tour de main.

Le neuvième concert fait avec le huitième une opposition aussi complète que possible. Il est presque partout de facture italienne. Cette opposition est, comme celle des deux courantes du quatrième concert, un exemple typique. La neuvième suite est, d'autre part, la seule qui

soit formée de pièces à titres caractéristiques, le concert lui-même prend le sous-titre de *Ritratto dell' Amore*. En une série de tableaux, Couperin portraiture les caractères de l'amour, *le Charme*, *l'Enjouement*, *les Grâces*, *le Je ne sçay quoi*, *la Vivacité*, *la Noble Fierté*, *la Douceur*, et *l'Et cœtera*. Dans *les Folies Françoises*, de sujet analogue, il y avait quelque causticité qui ne se retrouvera pas ici, le peintre se sert de pinceaux non moins fins, mais plus tendres et plus onctueux. L'ensemble du concert est d'une mignardise séduisante, et c'est encore un de ceux où tout serait à citer. *Le Charme* est exprimé par des formules séquentielles, dont un jeu serré de répliques intercale amoureusement les piquantes chatteries. *Les Grâces* sont une courante française, et *la Noble Fierté* une sarabande grave, mais *la Vivacité*, d'un élan désinvolte, *la Douceur*, tiède et langoureuse, badinent avec frivolité.

Il faut noter dans le dixième concert la mélancolie du prélude mesuré à l'italienne, le liquide écoulement d'une *Plainte* pour deux violes, posée sur une basse en pédale de tonique *tasto solo*, plainte sans amertume, sanglots d'une jolie voix, et les faciles fanfares de la trompette ultramontaine, la *Tromba*. — Dans le onzième, deux courantes et une sarabande de libre facture archaïsante, une gigue, mouvementée à l'italienne mais d'exécution lourée à la française, un galant rondeau.

Les douzième et treizième concerts sont à deux violes ou deux autres instruments à l'unisson, deux violes ou deux bassons, dit ailleurs Couperin, à la table du recueil. Malgré que le choix soit ainsi, comme à l'habitude

Cl. Arch. Phot.

L'ORGUE DE LA CHAPELLE ROYALE, A VERSAILLES

Touché par Couperin depuis 1693 jusqu'à sa mort.

laissé libre, l'instrument de préférence est ici la viole. Couperin déclare même que le clavecin d'accompagnement ne lui paraît pas indiqué. La basse continue, dérivant toujours de l'une ou de l'autre viole, était également facultative dans les pièces à deux violes du premier livre de Marais (1686), mais Couperin, pour en déconseiller tout à fait l'emploi, va jusqu'à supprimer le chiffrage dans les deux suites, sauf dans une partie du prélude du douzième concert. Nous avons ici comme un avant-goût du livre de viole qu'il publiera en 1728. Moins de force, moins d'intensité musicales, de la simplicité d'écriture à la française, mais un charme vif. Le douzième concert présente un prélude gracieux, utilisant sans artifice une formule séquentielle de croches, balancées d'un rythme pointé traditionnel, puis un *Badinage* poétique et plus intrigué, qui, par un court mouvement lent, chargé de traits qui se répliquent, enchaîne à un *Air* désinvolte où les violes se croisent agréablement. — Dans le treizième, qui ne comprend que quatre pièces fort simples et toutes françaises d'accent, il faut signaler la clarté mélodique et le mouvement entraînant d'une grande chaconne légère.

Le quatorzième est analogue aux premiers de la série et de même esprit. Une allemande délurée qui présente d'amusantes recherches rythmiques, une coquette sarabande, et une *Fuguette* dont le thème chromatique est plaisamment manié, le terminent fort brillamment.

Nous joignons à ces concerts les quatre suites du même caractère, que Couperin a ajoutées aux quatre sonates des *Nations*. Fidèles à leur destination qui est de rappro-

cher du goût français des œuvres écrites dans la ferveur du culte de Corelli, ces suites de symphonie affectent généralement le style *Goûts réunis*, mais, pour ne pas laisser d'intervalle fâcheux entre les sonates et les suites, pour éviter tout disparate tranché, Couperin, adroitement, ramène peu à peu au nouveau style ses suites de pièces en les commençant plus italiennement qu'elles ne finissent. Elles débutent d'ordinaire par une allemande complexe et intriguée, passent par des courantes et sarabandes où le style français affleure souvent, des bourrées, des menuets, des gigues, de plus en plus simples, de mieux en mieux traditionnels, et terminent dans le grand déploiement harmonieux d'une chaconne d'opéra. Malgré tout, ce n'est là qu'un artifice, qui masque mal les différences des sonates et des pièces. La réunion des goûts n'est obtenue ici que par leur juxtaposition.

Dans la première suite, jointe à *la Françoise* (précédemment appelée *la Pucelle*), il faut tirer hors de pair la grande *Chaconne ou Passacaille* à nombreux couplets, variée dans un esprit un peu plus recherché que chez Lully, mais cependant apparentée de fort près aux fameuses chaconnes de *Roland* ou de *Phaéton*. — La noble passacaille de la suite réunie à *l'Espagnole* (*la Visionnaire*), est non moins à remarquer. D'un grand développement comme la précédente, elle contient des épisodes fort divers, dont un couplet sur un thème vif et piquant.

La troisième suite, qui accompagne *l'Impériale*, nous donne une sarabande lulliste, une gigue de simple et française construction, une belle chaconne encore, du même type traditionnel. La contrainte d'une descente diato-

nique à la basse y est esquivée avec bien de l'esprit. — La quatrième suite, celle de *la Piémontoise* (*l'Astrée*), est la seule qui ne comporte point de chaconne. Ses pièces, moins nombreuses, sont toutes à citer. L'allemande et les deux courantes sont de dessin ferme et d'harmonie soutenue ; la sarabande est d'une exquise mollesse, au second couplet le retour insistant d'une tendre quarte augmentée délecte subtilement l'oreille ; le rondeau est plein d'entrain mélodique ; la gigue très finement écrite et très mélancoliquement songée.

c. *Les deux « Apothéoses »*. — Ce sont de grandes sonates en trio, l'une italienne sans mélange, l'autre contenant de nombreux mouvements en style de symphonie française. Il aurait paru naturel de les rapprocher des autres sonates de Couperin, si des particularités essentielles ne les en différenciaient. Les mouvements, dans les deux *Apothéoses*, sont précédés d'arguments littéraires qui en feraient, s'ils étaient suivis de près par la musique, de véritables morceaux à programme. En réalité, ils ne servent guère qu'à faire mieux reconnaître les diverses couleurs de ces mouvements, leur noblesse, leur courtoisie, leur enthousiasme ou leur langueur. Ce ne sont point généralement des morceaux descriptifs, mais du moins ce sont des morceaux caractéristiques, et Couperin a pris soin d'indiquer leurs divers caractères. Il suffit pour qu'on ne confonde point les *Apothéoses* avec les sonates.

Si la musique ne raconte point d'histoire, toutefois l'histoire existe, elle est clairement racontée par la réunion des légendes explicatives. Les arguments ne

peuvent être séparés de cette musique. On peut même dire que l'art musical s'empare ici d'un genre littéraire, bien défini, classique, pratiqué par Fénelon, par Fontenelle, qu'il le veut imiter à sa façon. Les deux *Apothéoses*, c'est le *Dialogue des morts* mis en musique, ou du moins accompagné de musique.

Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli, grande sonade en trio, nous contera, comme Couperin l'imagine, la réception du maître de Fusignano non pas aux Champs-Élysées sans doute, mais au Parnasse qui est un lieu chimérique assez voisin : Corelli, au pied du Parnasse, prie les Muses de le recevoir parmi elles. Charmé de la bonne réception qu'on lui fait, il en marque sa joie. Corelli boit à la source d'Hippocrène et sa troupe continue de jouer. Enthousiasme de Corelli, causé par les eaux d'Hippocrène. Corelli s'endort et sa troupe joue un « sommeil ». Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon. Remerciement de Corelli. — Le premier mouvement est une introduction du style des *adagio* corelliens, avec les ornements expressifs qui, sous l'archet du maître, en devaient rompre la grave uniformité. Les deux violons égrènent une sorte de prière, à laquelle les cadences évitées et l'imbrication serrée des élans mélodiques confèrent une ample et fervente continuité. Plus loin, un thème d'une gaîté piquante, exposé d'abord par un seul violon, est traité ensuite en une fugue vivace, qui fait un voyage tonal mouvementé pour conclure dans le ton principal. C'est la peinture de la joie de Corelli. Son enthousiasme est marqué, non moins à l'italienne : une ardeur gagne les

deux violons qui, jouant souvent en liberté, sans accompagnement, se répandent en traits étincelants. Le sommeil, vaporeux à souhait, a l'impressionnisme des sommeils de Lully, mais il est écrit avec plus d'artifice. Le remerciement, un *allegro* modéré, mouvemente agréablement la variété d'une fugue à deux sujets; les violons et la basse se les lancent à la volée, et les rattrapent sans faute avec une souriante habileté.

Une « légère étincelle d'amour-propre » a déterminé Couperin à publier en partition cette belle sonate italienne, afin que les connaisseurs pussent en goûter l'écriture. On approuve sa légitime fierté. Rien de plus vivant que son contrepoint, qu'une intellectuelle subtilité dénoue et renoue sans cesse. Cette rédaction émérite, et le plan de modulation, qui est assez complexe, permettent de placer l'*Apothéose de Corelli*, si l'on n'en veut juger que la forme, parmi les meilleurs textes classiques. Mais la principale valeur de l'œuvre est encore dans ses accents constamment harmonieux, intelligemment expressifs.

Abordons le *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*. En écrivant un pareil titre, Couperin ne manque pas de sourire malignement, à son ordinaire. Nous avons vu qu'il aime Lully, il va nous le prouver encore, mais peut-être aime-t-il moins la fanatique intransigeance de ses sectateurs. Ce sont eux qu'il raille, qui n'ont jamais dans la bouche, quand ils parlent du Cicéron de la musique française, que les amples mots de l'enthousiasme.

L'*Apothéose de Lully* est bâtie sur le même plan que celle de Corelli, c'est une suite de mouvements dont des arguments littéraires expliquent le sens. Par endroits, ces arguments appelleront, cette fois, une musique descriptive; dans l'ensemble cependant, l'esprit des deux sonates reste le même. D'autre part, le style français sera naturellement employé partout où Lully sera le principal acteur en scène, c'est-à-dire très souvent; Couperin, comme dans son huitième concert, s'amusera à reprendre la clef de sol première ligne, et quand Lully et Corelli dialogueront, ce sera dans leurs clefs respectives. Cette introduction de l'ancien style de symphonie dans sa composition est la seule raison qui l'a empêché de la nommer sonate comme l'autre *Apothéose*. Il a choisi le mot concert.

Lully, aux Champs-Élysées, concertant avec les Ombres lyriques. Vol de Mercure, messager d'Apollon. Descente d'Apollon qui vient offrir à Lully son violon et sa place au Parnasse. Rumeur souterraine et plainte des auteurs contemporains de Lully. Enlèvement de Lully au Parnasse. Accueil entre doux et hagard fait à Lully par Corelli et les Muses italiennes. Remerciement de Lully à Apollon. Celui-ci ayant persuadé les deux chefs d'écoles que la réunion de leurs goûts doit faire la perfection de la musique, ils en font aussitôt, jouant ensemble, un *Essai en forme d'ouverture*, continuent par deux airs de leurs façons respectives, et terminent par une courte sonate : *la Paix du Parnasse*.

Couperin a rarement employé d'un meilleur cœur le style français. Le concert que le coryphée de notre

musique fait avec les Ombres lyriques est un grave trio lulliste, il est construit tout entier sur un thème diatonique descendant, ramené sans arrêt à la basse ou aux dessus comme une sereine incantation. Le vol de Mercure est sur le modèle de tous les vols d'opéra; et la rumeur des ennemis du maître, un frémissement général des trois parties, rebattant une même note d'une manière précipitée huit fois dans la mesure, à la façon des fameux Trembleurs d'*Isis*. Couperin cependant y introduit quelques harpègements et quelques dissonances inattendus. Dans tout ce qu'écrit cet intellectuel, il faut soupçonner des intentions secrètes. Celle-ci pourrait bien être de nous rappeler que ces auteurs terrassés et vindicatifs étaient des italianisants d'avant les sonates. Leur *Plainte*, dolente à souhait, n'excède point la pratique de l'harmonie dissonante que l'on apprécie dans la belle plainte de Pan au troisième acte d'*Isis*. Couperin indique pour l'exécuter les flûtes de préférence, comme dans ce célèbre modèle, ou les violons très adoucis, en sourdine. L'*Enlèvement de Lully*, morceau qui se croit encore français, puisqu'il est écrit en sol première ligne, conduit cependant, dans l'enchevêtrement de ses légers dessins de doubles croches, conduit Lully par une pente insensible au domaine d'Apollon et du nouveau goût. Avec l'*Accueil entre doux et hagard*, les clefs changent, et nous retrouvons tout à fait le style de l'autre *Apothéose*; c'est un harmonieux ensemble où l'âpreté de quelques frottements dans le contrepoint et le ménagement adroit de quelques chromatismes signalent l'incertitude du parti Corelli.

Cl. Arch. Phot.

LA TRIBUNE D'ORGUE DE L'ÉGLISE SAINT-GERVAIS, A PARIS

Dont Couperin fut l'organiste depuis 1685 jusqu'à sa mort.

Le *Remerciement* est de nouveau à la française : très bel air à deux reprises, du plus libre tracé mélodique, avec je ne sais quoi de nerveux et de viril jusque dans les grâces de ses courbettes galantes. Le Surintendant, dans ce caractère, n'a jamais fait mieux, et le célèbre air à danser d'Apollon dans le *Triomphe de l'Amour* n'a pas plus de souplesse rythmique ni de fierté d'accent. Dans l'*Essai en forme d'Ouverture*, et dans la sonate *la Paix du Parnasse* (en quatre mouvements, dont les trois derniers sont réunis sous le titre commun de *Saillie* qui déclare leur originalité), Couperin va donner le modèle achevé de la réunion des goûts. Jamais encore, non pas même dans ses meilleures pièces de clavecin ou dans ses concerts, il ne l'a cherchée si ingénieusement, atteinte avec un tel succès. Partout, des particularités de l'écriture française émergent, les contrepoints parallèles, les cadences fréquentes, la modulation sans recherche, la lumineuse clarté des dessins, mais si mêlées d'une verve italienne, que l'on ne sait par endroits si l'on étudie une sonate ou une symphonie. L'*Apothéose de Lully* tout entière, qui part du style français le plus pur pour aboutir à ce savoureux amalgame, est un des meilleurs ouvrages de Couperin. Elle présente une variété des formes et des expressions qui la fait préférer à celle de Corelli.

d. *Les Pièces de Violes.* — Nous aurions pu rapprocher le livre de viole de Couperin de ses concerts. Il est formé de pièces du même genre. Deux des concerts, nous l'avons vu, étaient écrits pour deux violes, ils annonçaient ce livre. Cependant le recueil de 1728 est

si bien l'œuvre de la maturité du génie de Couperin, qu'il mérite une étude particulière.

Il comprend deux suites seulement, la première de sept pièces, et la seconde de quatre. Elles sont écrites, comme le dit une annonce insérée dans un *Mercure* de 1729, pour deux violes dont l'une est chiffrée. L'exécution aux violes seules est probablement celle que préférait Couperin, mais le chiffrage, supprimé dans les concerts et rétabli ici, autorise l'accompagnement du clavecin, qui peut même remplacer la seconde viole.

Un prélude, d'allure libre, au large essor élégiaque coupé de brusques coulés descendants très violistiques, ouvre la première suite, et lui confère un caractère sombre qui ne se démentira guère. La sarabande, une des plus jolies pages de Couperin, pénétrée de poétique rêverie, ressuscite une infante danseuse, au geste à la fois triste et précis. La gavotte ne sourit point, elle garde, jusque dans le brio de ses pas agiles, un air de sévérité. Les autres pièces, l'allemande, la courante et la gigue, sont du même genre. Seule, la *Passacaille ou Chaconne*, pièce d'un grand développement, est d'une couleur généralement claire qui contraste heureusement. Une abondante effusion mélodique, dont le rythme et les dessins sont diversifiés avec esprit, en font un beau modèle de la chaconne légère traditionnelle.

La seconde suite est plus notable encore. Son prélude débute par une entrée canonique, mais, tout en agençant assez strictement des répliques intercalées, ne tarde pas à chanter avec aisance. L'ampleur des périodes mélodiques, la liberté et le naturel de leur

épanchement, la sorte de méditation lyrique qu'elles ressassent, font considérer une telle page avec une attention particulière. En opposition avec elle, la carrure séquentielle, l'entrain mesuré, et les jolies cadences à pleine voix de la *Fuguette* lui donnent un charme plus frivole, mais qui ne masque point tout à fait un arrière-plan de gravité. Il reparaît à découvert dans la superbe *Pompe Funèbre*, où les lugubres apprêts, les pâles flambeaux d'une scène d'opéra sont reproduits avec un véritable deuil du cœur. Les deux violes y font une procession en voiles de crêpe, si lente, si éplorée, si tragique, qu'à la voir défiler, chantant ses grands accents plaintifs, l'on est saisi d'un vague effroi. A ces belles pièces, qui sont un peu comme le *Tombeau de Couperin*, écrit par lui-même quand il contemplait la fuite décevante des jours en ses dernières années maladives, s'ajoute l'amusante *Chemise Blanche*, en deux parties mineure et majeure, sur le type de nombreuses pièces de clavecin. Elle promène sans arrêt du grave à l'aigu le flot précipité de ses continuelles doubles croches, dans une agitation réglée, dont l'ordre harmonique est plein de sens et de raison. Qui dira d'où vient ce titre, quel souvenir personnel il évoquait pour Couperin. La musique, en tout cas, ne l'explique guère. Couperin n'a jamais ailleurs de ces titres qui, rapprochés des sons qu'ils étiquettent, n'en éclaircissent point la peinture, et ne pouvaient lui donner de signification que dans l'esprit de l'auteur, auquel ils savaient rappeler quelque petit fait connu de lui seul, et ses résonances émotives. Mais Marais, musicien qui a facilement une tendance, curieuse pour l'époque,

à l'expression subjective, emploie des titres analogues, et c'est peut-être pour imiter plaisamment leur hermétisme que Couperin a trouvé celui de *la Chemise Blanche*. Qu'est-ce que signifient, chez Marais, les *Saillies* dites *du Jardin* ou *du Café*, ou ses *Rêveries Mesplaiziennes ?* Il n'y a que lui qui aurait su nous le dire.

Le livre de Couperin est naturellement à rapprocher de ceux de ce maître. Il n'a été composé que pour lui disputer l'hégémonie de la basse de viole. Couperin n'avait qu'à paraître pour vaincre aisément. Marais n'a rien de cette force, il ne l'emporte même pas par sa robuste technique de violiste émérite. Couperin semble connaître les finesses de l'instrument aussi bien que lui ; les pièces les plus ardues que Marais ait écrites, comme aussi celles de ses épigones italianisants, les de Caix ou les Forqueray, ne demandent point dans l'exécution plus de métier qu'il n'en faut pour jouer virtueusement la *Chemise Blanche* ou la chaconne.

Le livre de Couperin est le chef-d'œuvre de l'ancienne littérature française de la basse de viole.

II. — La Musique vocale latine.

Il n'y a pas lieu d'arrêter notre attention sur les quelques débris qui nous restent de la musique vocale profane que Couperin avait écrite. Trois chansons et un trio, œuvres agréables, mais de minime importance. Ses motets, au contraire, sont conservés en grand nombre, ils forment une notable part de son œuvre, la moins connue, mais non la moins remarquable.

Le plus ancien en date est son *Laudate pueri Dominum*, que le garde de la bibliothèque-musique du Roi, l'infatigable copiste Philidor l'aîné, a recueilli en 1697, et qui a dû être composé quelques années plus tôt. La Chapelle de Versailles le chantait en 1697 dans une occasion spéciale, que Philidor nous fait connaître en intitulant son manuscrit : « *Motets de Messieurs Lalande, Mathau, Marchand laisné, Couprin, et Dubuisson qui seruent dans les départs de sa Majesté de Versailles a Fontainebleau et de Fontainebleau a Versailles, auec vne petite musique qui reste pour les messes des derniers jours, pendant que toutte la musique prent les deuants afin de se trouuer touts a la messe du p*^{er} *jour.* »

C'est une pièce d'un assez grand développement, une succession d'airs, de duos et de trios avec des ritournelles symphoniques. Les violons se taisent dans les récits et les duos, mais accompagnent les airs de la basse chantante, et dans les trios doublent généralement les dessus de voix. Les ritournelles se contentent de déclarer canoniquement, ou bien en marche parallèle à la sixte ou tierce, les thèmes qui seront chantés ensuite ; les trios sont fugués ou opposent les répliques d'une seule voix au groupement des deux autres. C'est généralement la facture des motets de Lully et de La Lande, mais la musique de Couperin n'a point les accents péremptoires, souvent dignes des textes prophétiques, qui caractérisent les motets de ces deux maîtres. Le *Laudate* n'est qu'un motet de qualité moyenne, analogue à ceux que publiaient alors les Oudot ou les du Buisson, et beaucoup moins nouveau de style, moins

teinté d'italianisme que ne le seront ceux de Bernier et de Campra, et ceux de Couperin même plus tard.

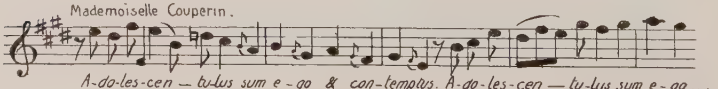
Il y faut signaler la plénitude harmonique du trio *Sit nomen Domini benedictum,* et les vivaces entrelacs que tressent les violons autour du bel air de basse *A solis ortu usque ad occasum.*

Avec les *Motets pour la Chapelle Royale* publiés par Ballard de 1703 à 1705, Couperin va nous montrer qu'il a le plein usage de son talent. Sa musique a pris le caractère neuf, à la fois spirituel et expressif, qu'elle a partout ailleurs. D'autre part, les italianismes y sont pratiqués presque constamment. L'idéal de la fusion des goûts ne s'est point encore imposé à son esprit. C'est en ces années-là que Fresneuse a pu l'appeler sans injustice : serviteur passionné de l'Italie.

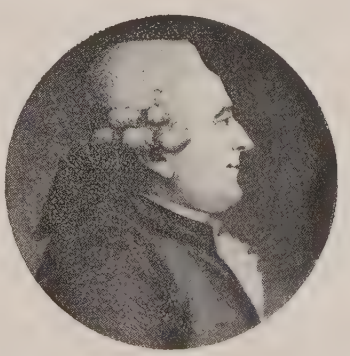
Ces motets sont écrits sur des textes de psaumes, et Couperin semble n'en avoir pas publié tous les versets qu'il avait composés, car le numérotage de ces versets, qui est donné dans les tables de chacun des trois volumes, laisse apparaître des vides. Le motet de 1703 n'est représenté que par les versets n^os^ 11 à 14, celui de 1704 par les n^os^ 4, 5, 7, 8, 11, 12 et 13, et celui de 1705, par les 1^er^, 3^e^, 9^e^, 10^e^, 11^e^, 12^e^ et 15^e^ versets. Tout au moins, le motet de 1702, qui n'est représenté que par un seul couplet, donné en appendice au motet de 1703, n'est-il certainement pas donné au complet. Ce verset est le *Qui dat nivem sicut lanam* du psaume *Lauda Jerusalem.* C'est le morceau de réception de Marguerite-Louise Couperin. La masse sonore est située tout entière dans le registre aigu : deux flûtes

dont l'une double à la tierce, entourent la mélopée vocale qui repose sur les dessus de violon en guise de basse. L'extrême suavité de cet air, bâti comme les *da capo* à l'italienne, mais orné d'une petite reprise légèrement variée pour finir, le rend fort remarquable.

Dans le motet donné à la Chapelle royale en mars 1703, sur le psaume *Mirabilia testimonia tua*, le court duo *Tabescere me fecit zelus meus*, chanté par les demoiselles Chappe et Couperin, n'offre que la particularité curieuse d'être écrit sans accompagnement : « Ce verset se chante sans basse-continuë ny aucun instrument. » Mais le grand air accompagné de M^lle^ Chappe *Ignitum eloquium* nous introduira dans le domaine de la pure musique italienne. La carrure de ses phrases pimpantes et la symétrie de leurs retours, le badinage de leurs vocalises interminables, malgré l'habileté des croisements de parties et des brusques sauts de la basse au registre des dessus, ne se laissent point entendre sans un peu d'ennui. Musique fort brillante, pastiche comme Couperin en sait faire, mais c'est beaucoup de vaine virtuosité. L'air de Marguerite-Louise *Adolescentulus sum ego*, établi comme le *Qui dat nivem* sur les dessus de violon en basse et baigné des accords de deux flûtes, est au contraire une de ses plus exquises inspirations. Que de charme dans ce thème troublé, retardé sans cesse, hésitant dans le bégaiement de ses apogiatures, la plainte naïve du bel enfant dédaigné.



LA MAISON OU MOURUT COUPERIN, A PARIS
Au coin de la rue Neuve-des-Bons-Enfants (rue Radziwill) et de la rue des Petits-Champs.



Clichés Arch. Phot.

ARMAND-LOUIS COUPERIN
(Gravure au Physionotrace de Chrétien).

Dans le courant mouillé de ses flûtes, il s'éloigne en lamentant son opprobre, il parcourt les tonalités étrangères, et vient apprendre à chacune la douceur de sa voix incertaine.

Les versets du motet de mars 1704 sont extraits du psaume *Benedixisti, Domine, terram tuam.* Ce texte requérait des expressions nobles et fortes, et Couperin, sans quitter la facture mélodique à l'italienne et les grâces harmoniques qui lui sont habituelles, en a su trouver parfois qui conviennent et lui permettent de lutter sans trop de désavantage avec La Lande lui-même. L'air de basse, chanté par l'abbé Michau, *Converte nos*, accompagné d'une flûte et de la basse continue, est une prière tendre et précieusement éloquente, où d'âpres dissonances s'introduisent quand il le faut, pour indiquer la crainte de la colère divine. Le chœur à deux parties *Numquid irasceris nobis*, brillante intrigue de voix sonores qui poursuit sans répit les générations réprouvées, lui fait une robuste conclusion au relatif majeur. Mais le onzième verset, en duo, les voix à découvert sans symphonie, est chanté par d'authentiques Italiens, Hyacinthe Mazza et Pacini, de ces gens, comme dit quelque part le journaliste du *Mercure*, « qui ont pris leurs précautions pour avoir toujours la voix douce ». *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatae sunt.* On attendrait sans doute, sur de telles paroles, autre chose que cet agile badinage vocal, mais les deux chanteurs de la Chapelle de Versailles y ont dû retrouver avec joie les tournures musicales de leur pays. Marguerite-Louise Couperin chante

les deux derniers versets, grands airs toujours italiens, un peu trop frivoles, mais bien écrits pour sa voix aux vocalises légères.

Le psaume *Qui regis Israel intende* est le texte du motet de mars 1705. Couperin commence à se départir d'un italianisme formel parfois abusif. Il s'oriente vers sa dernière manière, la fusion des goûts. Les deux premiers versets (1er et 3e du psaume) chantés par de Pont et de Beaupré, une haute-contre et une basse, sont très mélodiques, mais de noble expression oratoire. Le *Vineam de Ægypto transtulisti*, confié à l'abbé d'Estival, est un air de basse où l'on retrouve les sauts d'octaves et les régimes de vocalises lullistes, en même temps que du charme et la plastique carrure italienne. Les deux versets de Marguerite-Louise sont soutenus par les flûtes et les violons, sans basse par endroits, et coulent comme un flot lumineux. Du même caractère est le dernier verset, de la haute-contre du Four, *Deus virtutum convertere*. Une partie de flûte, doublée par le hautbois, et une contrepartie de viole enlacent la voix des plus harmonieuses guirlandes. Si ces airs ont une beauté plus formelle sans doute qu'expressive, elle est du moins dépourvue de vaine coquetterie.

Dans les autres motets conservés manuscrits et probablement antérieurs en date aux *Motets de la Chapelle*, les italianismes sont ou moins employés, ou mieux résorbés. Ils forment le meilleur titre de Couperin à la gloire de bon compositeur pour l'Église. Toujours élégants et spirituels, ils ont généralement plus de force expressive que ceux qui ont été publiés, l'expres-

sion y affecte souvent une sorte d'onction dévote qui restera la marque de sa musique religieuse.

Il faut remercier de Brossard de nous avoir gardé le ravissant *Motet de sainte Suzanne*, que nous ne connaîtrions pas s'il ne l'avait copié. La haute-contre débute en traitant un thème de la plus piquante tournure, exposé d'abord par les violons. *Veni, sponsa Christi, coronaberis.* On ne saurait couronner de plus heureuses fleurs le front de la vierge élue. Un dessus se joint ensuite à la haute-contre pour un duo d'une grâce légère *Date serta, date flores*, et tout le chœur avec la symphonie accueille la sainte : *Jubilemus, exultemus*, un bel ensemble sonore aux lignes claires, aux accents joyeusement scandés. Le motet présente ensuite une succession d'airs et de duos également agréables, avec deux reprises du chœur. Commandé sans doute par quelque communauté de Religieuses, il est écrit de verve, sans recherche et sans effort. Il convient parfaitement à son sujet : vénérer une jolie sainte est une dévotion qu'il plaisait à Couperin de pratiquer.

Les premières pièces du manuscrit de Versailles sont des *Élévations*, c'est-à-dire des motets au Saint-Sacrement. Presque tout ce recueil est écrit sans symphonie, avec la seule basse continue, mais cette simplicité ne nuit point aux chants de Couperin ; au contraire, elle met à découvert leurs charmes. La *Première Élévation*, *O Mysterium ineffabile*, formée de deux airs et de deux duos d'un dessus et d'une basse, est un pieux cantique d'une prenante et molle suavité dont d'adroits chromatismes viennent renforcer l'adorante ferveur. C'est la

seule qu'une édition moderne ait popularisée. Les autres sont de même caractère. La seconde, *O amor, o gaudium*, à trois voix d'hommes, présente deux airs d'une grâce affectueuse, ornés de liquides vocalises, un duo et deux trios dont la belle harmonie onctueuse et pleine est scandée d'agréables cadences. L'air de la hautecontre *O Jesu amantissime*, dans la *Troisième Élévation*, ne le cède point en douceur mélodieuse à l'*O mysterium*. Ses tendres appels *Quando veniam et apparebo ?* sont empreints d'une exquise langueur.

La quatrième s'ouvre par un thème vif, joyeusement ascendant et de caractère lulliste, *Venite, exultemus Domino*, mais ne tarde pas, dans les autres airs et les duos, à retrouver le ton de ferveur, caractéristique de l'esprit de ces élévations. La cinquième n'est qu'un long *arioso* de haute-contre *Quid retribuam tibi, Domine*. Toutes les expressions de ce beau texte sont rendues avec adresse. Couperin attendrit par un changement de mesure le *dilexisti me plus quam te*, élance la voix vers l'aigu sur le mot *salvasti*, place une robuste basse contrainte d'un dessin à la fois grave et agité qui peint le dédale des périls du monde, à travers quoi la charité divine a conduit le pécheur, et rassérène enfin ces sombres chants dans l'harmonieux entrain d'une action de grâces : *Propterea vota mea tibi reddam*.

La sixième est aussi pour une haute-contre soliste, mais accompagnée de la symphonie, et c'est le seul motet du recueil de Versailles où les violons paraissent. Ils confèrent à ce chant sévère, *Audite omnes et expavescite.., iniquus homo peccavit et justus passus*

est, une plénitude toute particulière. Ils procèdent généralement avec une grande simplicité, par des répliques en écho, la répétition insistante et persuasive des fins de phrases vocales.

Les sept autres pièces qui terminent ce précieux manuscrit ne sont plus des élévations, mais des motets de sujets divers. Le motet pour le jour de Pâques, *Victoria ! Christo resurgenti applaudent sidera*, est allègre et brillant. Le *Magnificat* a, dans ses duos et ses airs, beaucoup de grâce, un peu minaudière par endroits, mais suffisamment variée, malgré la longueur et la monochromie de ce pieux cantique. Son *Sicut erat in principio* s'établit sur le cours égal d'une basse figurée en croches, peinture habituelle de l'éternité.

Le *Motet de saint Barthélemy*, très français de style, n'est pas des meilleurs. Les louanges et le martyre de l'apôtre, d'ailleurs exprimés en un latin médiocrement poétique, n'ont inspiré à Couperin que des chants assez froids. Mais la latinité encore moins attrayante du *Motet de sainte Anne* ne l'a point gêné dans l'épanchement d'une gracieuse veine mélodique.

Le numéro 11 du manuscrit de Versailles, *O Domine quia refugium*, est à trois basses tailles (deux clefs de *fa* troisième ligne, et une de *fa* quatrième). C'est l'un des plus remarquables. Couperin y chante une sorte d'acte de foi avec une force et de grands accents qui ne lui sont point habituels. L'air de la troisième basse. *Propterea in Deo laudabo verbum*, établit ses nobles lignes et ses louangeuses vocalises sur un *continuo* figuré en croches monotones ; la brusque apparition,

dans un trio, d'un motif descriptif introduit canoniquement, *Et transferentur montes in cor maris*, est d'un puissant effet ; et dans le dernier ensemble les parties concertent avec ampleur et brio. Aucune mièvrerie, point de tournures langoureuses ni d'inflexions tendres comme Couperin en prodigue ailleurs. Une verve sérieuse l'anime ici, presque digne de Hændel.

Le *Motet de saint Augustin* nous ramène dans la région tempérée où son génie le conduit plus communément. Ses trios brillants et ses *soli* d'un mouvement léger, ornés de mélismes ingénieux, célèbrent le docteur de l'Église avec une grâce fleurie qui, pour être efficace, n'a certes rien de janséniste.

Mais le *Dialogus inter Deum et hominem*, Couperin l'a transcrit en musique avec une ferveur pénétrée. Si les premières répliques ont des contours mélodiques d'une suavité un peu molle à son habitude, l'amoureuse sérénité du chant de la haute-contre *Paratum cor meum*, et l'abondance plénière du duo *Totum ardeat et consumatur* sont dignes d'une admiration sans réserves. Ils sont établis sur un même dessin de basse contrainte mis en rythme ternaire d'abord, binaire ensuite, et promené par les tonalités longuement, sans lassitude. Il serait malaisé d'exprimer mieux la constante effusion d'une ardeur confiante et partagée.

Les *Leçons de Ténèbres* du mercredi saint que Couperin publie en 1714 ou 15, les ayant composées peu de temps auparavant, sont de l'époque *Goûts réunis*, par conséquent d'un style aussi français qu'italien. Elles affectent la forme d'une longue déclamation vocale, par

endroits récitative, et plus souvent *ariosa,* entremêlée de quelques ritournelles du clavier, doublé de la basse de viole. Couperin note avec grand soin tous les agréments du chant et beaucoup de mélismes fleuris. Les mots hébreux qui s'intercalent entre chaque verset ne sont pour lui qu'un prétexte à vocalises décoratives. Ces ornements, et surtout les ports de voix constants, les tremblements, de préparation et de conclusion variées, font des *Leçons de Ténèbres* un document précieux qui nous renseigne sur le style de chant du temps. Ces fioritures, conduites avec intelligence par une voix souple et expressive, ne seraient nulle part déplacées, elles sont choisies et situées avec esprit, leur dessein n'était que de renforcer ou de raffiner l'expression. Mais comme, il faut l'avouer, la musique des *Leçons de Ténèbres* n'est pas partout aussi digne qu'on le souhaiterait du beau texte qu'elle avait à traduire, comme ses expressions elles-mêmes sont souvent un peu vaines, comme la grâce y prend trop souvent la place de la force, cette surcharge d'ornementation n'aboutit en trop d'endroits qu'à donner aux lignes sans cesse rompues et contrastées une sorte de style mélodique rocaille. Si les dessins sont tracés d'une molle pointe incertaine, le fini du travail ne leur apportera point plus d'accent, il ne fera que les enjoliver d'un maquillage coquet. L'erreur de Couperin n'est point l'ingénieux décor de ses chants, mais bien de ne les avoir pas toujours entonnés sur le ton qu'il fallait. Nous avons vu que, dans sa musique religieuse, la peinture d'une extase dévote ou celle des joyeuses actions de grâces est

ce qu'il réussit de préférence. Il n'aborde que rarement les sujets qui réclament l'ardent enthousiasme des actes de foi ou la cruelle contrition de la pénitence. Ici, c'est un pareil ton qu'il lui aurait fallu d'un bout à l'autre. Il n'a pu le soutenir.

Il faut cependant signaler partout des expressions locales des mieux intelligentes, et quelques morceaux dont la couleur d'ensemble a la vigueur qui convient. Ainsi, dans la première leçon, les belles plaintes *Plorans ploravit in nocte* et *Viae Sion lugent*, troublées de dissonances et d'adroites fausses relations. Dans la seconde, le récit *Sordes ejus in pedibus ejus*. Dans la troisième, dont les vocalises hébraïques ont une plénitude concertante presque instrumentale, le superbe duo *O vos omnes qui transitis per viam*, tour à tour dolent et fiévreux, d'une émouvante expression, et le *Jerusalem convertere*, où les deux voix, dans un mouvement fugué, se mêlent avec une brillante richesse.

CONCLUSION

L'œuvre de Couperin fut rapidement désuète et sa gloire obscurcie. Après la brusque révolution du goût musical qui se manifeste en France dès le commencement de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, quand, sur le pupitre de la jeune Angélique Diderot, ne s'ouvrent que des livres de clavecinistes allemands et italiens, les Honavre, les Alberti et les Schobert, quand Lully, dont les générations précédentes avaient fait le classique de la

musique, se voit traité d'auteur gothique balbutiant un plain-chant monotone, toute l'école française, même assez récente, Rameau lui aussi, sont décriés à la fois. Trente ans après la mort de Couperin, il n'est plus guère question de lui. Ses ouvrages ne s'impriment plus ; en 1757, le dernier privilège n'est pas renouvelé. Si, dans l'agitation des vives querelles musicales de l'époque, on le cite encore, c'est pour déclarer « qu'il n'a guère composé que dans le goût champêtre » et montrer ainsi qu'on ne l'a point pratiqué, qu'il n'est plus qu'un nom dont on se souvient par hasard.

Son influence avait été grande cependant. Dans l'imitation de sa manière pittoresque, une génération de clavecinistes s'était formée, d'Andrieu, d'Agincour, Dornel, d'Aquin, Fouquet et beaucoup d'autres, tous oubliés en même temps que lui. A l'étranger, il avait été fort connu, bien qu'on ne signale point de contrefaçons de ses livres. Bach et Mattheson les avaient lus, ils savaient les apprécier, ils y cherchaient les modèles d'un style spirituel et désinvolte dont ils étaient curieux, ils y puisaient d'une main timide des règles pour le juste emploi des agréments. Chez les Allemands, peuple lent et fidèle, le nom de Couperin restera plus longtemps célèbre qu'en France.

Il est ressorti de l'ombre un siècle après qu'il s'était éclipsé, quand Farrenc et Brahms eurent donné de nouvelles éditions de son œuvre de clavecin. Il a retrouvé des admirateurs zélés, dans son pays principalement, mieux préparé à le comprendre. Français avant tout, jusque dans son engouement pour les formes italiennes

qu'il saura naturaliser en les utilisant, français par l'incapacité qu'il a d'écrire une musique qui n'ait un objet précis, mêlant sans cesse des préoccupations intellectuelles à la rédaction de ses chants, dont l'élan ne serait pas possible s'il n'avait pris, dans son départ, le tremplin d'une image ou d'une idée, Couperin peut prouver à l'occasion qu'il sait peindre du sentiment et de la rêverie, voire s'élever jusqu'à l'émotion religieuse, mais enfin les qualités principales de ses tableaux anecdotiques habituels restent l'esprit et la grâce du dessin, la tendresse du pinceau, et l'ingénieuse exactitude du rendu, la parfaite ressemblance. Qualités secondaires peut-être chez un musicien, toutefois possédées à un degré si éminent qu'on est tenté de le tirer du nombre des petits maîtres pour le compter parmi les grands. Ses pièces de clavecin, sa musique de chambre et ses motets sont, de toute façon, représentatifs de notre école musicale, et, dans cette école, il faut leur assigner une des premières places.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Bouvet (Ch.). *Une dynastie de musiciens français. Les Couperin,* 1919.
— *Les pièces de viole de François Couperin. Revue de Musicologie,* 1922.
Cauchie (Maurice). *Le contrat de mariage des parents du grand Couperin. Revue de Musicologie,* 1923.
Combarieu (J.). *François Couperin. Revue d'Hist. et de Crit. mus.,* 1902.
Chrysander (F.). Préface à la réédition des *Pièces de Clavecin* par Brahms et Chrysander.
Danjou (F.). *Pièces d'orgue par François Couperin* (1690). *Revue de la musique religieuse,* 1846.
Écorcheville (Jules). *Deux portraits de Couperin. Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art français,* 1907.
Farrenc (A.). Préface à la réédition du *Premier Livre de Clavecin* dans le *Trésor des Pianistes.* Livraison 3.
Ferrand (J.-H.). *Souvenirs d'un octogénaire,* rédigés (et augmentés) par Maurice Bourges. *Revue et Gazette Musicale de Paris,* 1845.
Jouin (Henri). *Musée des portraits d'artistes,* 1888.
Laurencie (Lionel de la). *L'École française de violon de Lully à Viotti,* 1922-1924, 3 volumes.
— *Deux sonates inconnues de Fr. Couperin. R. de Musicologie,* 1922.
Lhuillier (Th.). *Notes sur quelques musiciens dans la Brie,* 1870.
Pirro (André). *Louis Couperin. Revue Musicale,* novembre 1920 et février 1921.
— *François Couperin. Tribune de Saint-Gervais,* octobre 1903.
— Préface aux *Messes d'orgue* dans *Archives des Maîtres de l'Orgue.* V.
— *Les Musiciens célèbres. Les Clavecinistes,* 1924.
Quittard (Henri). *Louis Couperin. Revue d'Hist. et de Crit. mus.,* 1902.
Raugel (Félix). *Les Musiciens célèbres. Les Organistes,* 1923.
Seiffert (Max). *Geschichte der Klaviermusik,* 1899.
Tessier (André). *Une pièce inconnue de Couperin dans un recueil de Ballard. Revue de Musicologie,* 1922.
— *Fr. Couperin à l'orgue de Saint-Gervais. Revue de Musicologie,* 1924.
— *Quelques portraits de musiciens français du XVII^e siècle. Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art français,* 1925.
— *Les messes d'orgue de François Couperin. Revue Musicale,* nov. 1924.
— *Deux lettres du Prince Antoine I^er de Monaco à François Couperin. Revue de Musicologie,* 1925.
Tiersot (Julien). *Lettres de musiciens écrites en français,* 1924.
— *Les Nations, sonates en trio de Fr. Couperin. R. de Musicol.,* 1922.
— *François II Couperin, compositeur de musique religieuse. Revue de Musicologie,* 1922.
— *Documents inédits sur les Couperin. Revue de Musicologie,* 1922.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE COUPERIN

Les dates placées à gauche des titres sont les dates de composition; à droite, les dates de publication.

Je mentionne tous les ouvrages de Couperin qui sont venus à ma connaissance, y compris ceux qui sont perdus. L'absence de toute date de publication et de toute mention de source suffit à les distinguer des autres. Les dates de composition sont données d'une façon aussi approximative qu'il a été possible. Les sources manuscrites ne sont indiquées que pour les ouvrages non publiés.

I. **Ouvrages didactiques.** — Vers 1698, *Règle pour l'accompagnement*. Papiers de Brossard, Bibl. Nat. 2 copies, l'une de la main de Brossard, l'autre qui semble autographe de Couperin. — Vers 1715, *L'Art de toucher le clavecin*, 1716; 2e édit., 1717.

II. **Musique de clavier.** — 1689-1690, *Pièces d'orgue consistantes en deux messes*, 1690. — 1695 à 1713, *Premier livre de clavecin* (ordres 1 à 5), 1713. Cinq pièces du premier livre, *Abeilles*, *Nonettes*, *Diane*, *Florentine* et *Badine*, ont été publiées précédemment dans le recueil anonyme *Pièces choisies pour le clavecin de différents auteurs*, 1707. Une autre pièce de ce recueil anonyme, *Sicilienne*, se retrouve dans un manuscrit avec le nom de Couperin. Bibl. A. Tessier. — 1705 à 1715, *Second livre de clavecin* (ordres 6 à 12), sans date (1717). — Vers 1715, Six *Préludes* et une *Allemande* publiés dans *L'Art de toucher le clavecin*, 1716. — 1715 à 1722, *Troisième livre de clavecin* (ordres 13 à 19), 1722. — 1722 à 1727, *Quatrième livre de clavecin* (ordres 20 à 27), 1730.

III. **Musique instrumentale de chambre**. — 1692, *Sonate en trio la Pucelle* (ou *la Françoise*) (*mi* min. 2 dessus de violon et b. c.). *Les Nations*, 1726. — 1692, *Sonate en trio la Steinquerque* (*si* ♭ maj. 2 dessus de violon et b. c.). Copie de Brossard, Bibl. Nat. — Vers 1693, *Sonate en trio la Visionnaire* (ou *l'Espagnole*) (*ut* min. 2 dessus de violon et b. c.). *Les Nations*, 1726. — Vers 1693, *Sonate en trio l'Astrée* (ou *la Piémontoise*) (*sol* min. 2 dessus de violon et b. c.). *Les Nations*, 1726. — Vers 1695, *Sonate en trio la Sultane* (*ré* maj. 2 dessus de violon, 2 violes et b. c.). Copie du Concert de Lyon, Bibl. de Lyon. — Vers 1695, *Sonate en trio la Superbe* (*la* maj. 2 dessus de violon et b. c.). Copie du Concert de Lyon, Bibl. de Lyon. — Vers 1710 ou 1715, *Sonate en trio l'Impériale* (*ré* min. 2 dessus de violon et b. c.). *Les Nations*, 1726. — 1714-1715, *Concerts* (toutes sortes d'instruments, le plus souvent non spécifiés. Dessus et b. c., accompagnés parfois d'une contrepartie du dessus ou de la basse.) — 1° *Concerts Royaux* (ordres 1 à 4), 1722 : 1er *concert* (*sol*); 2e *concert* (*ré*); 3e *concert* (*la*); 4e *concert* (*mi*). — 2° *Concerts les Goûts réunis* (ordres 5 à 14), 1724 : 5e *concert* (*fa*); 6e *concert* (*si* ♭ maj.); 7e *concert* (*sol* min.); 8e *concert dans le goût Théâtral* (*sol*); 9e *concert intitulé Ritratto dell'Amore* (*mi*); 10e *concert* (*la*. Dans

ce concert, une *Plainte* pour 2 violes); 11e *concert* (*ut* min.); 12e *concert* (*la* maj. 2 violes et b. c. facultative); 13e *concert* (*sol* maj. 2 violes); 14e *concert* (*ré* min.). — 1722 ou 1723, *Sonate en trio l'Apothéose de Corelli* (*si* min. 2 dessus de violon et b. c.), 1724. — 1724, *Concert l'Apothéose de Lully* (*sol*, 2 dessus de violon et b. c.), 1725. — Vers 1724, *Suites de pièces en trio* ajoutées aux sonates publiées dans le recueil des *Nations*, 1726 : 1re suite (*mi* min. 2 dessus de violon et b. c.); 2e suite (*ut* min. 2 dessus de violon et b. c.); 3e suite (*ré*, 2 dessus de violon et b. c.); 4e suite (*sol*, 2 dessus de violon et b. c.). — 1726 ou 1727, *Pièces de Violes* (2 violes ou viole et b. c.), 1728 : 1re *suite* (*mi* min.); 2e *suite* (*la* maj.).

IV. **Musique vocale profane**. — 1697, *Air sérieux. Qu'on ne me dise plus que c'est la seule absence* (*mi* min. Taille et b. c.) (titré *Air à boire*, au recueil de Ballard, par erreur), mars 1697. — 1701, *Air sérieux. Doux lien de mon cœur* (*la* maj. Dessus et b. c.), août 1701. — Vers 1705, *Air gracieux. Le langage des yeux est d'un charmant usage*. Recueil d'ariettes manuscrites. Bibl. du Conservatoire de Paris. — De 1702 à 1710 environ, Plusieurs *Cantates*, dont une avec le titre d'*Ariane abandonnée*. — Vers 1710, *Trio en dialogue. Trois Vestales et trois Poliçons*. Recueil de trios manuscrits. Bibl. du Conservatoire de Paris.

V. **Musique vocale religieuse**. — Vers 1695, *Motet. Laudate pueri dominum* (*la* min. 2 dessus, basse et symphonie). Copie Philidor l'aîné, Bibl. de Versailles. — De 1698 à 1702, *Motet de Sainte Suzanne* (*ré* maj. Dessus, hautecontre, basse, chœur et symphonie). Copie de Brossard, Bibl. Nationale. — *Motet de Saint Barthélemy* (*ut* maj. 2 dessus et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — *Motet de Sainte Anne* (*si*♭ maj. Dessus, taille, basse et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — *Motet de Saint Augustin* (*la* maj. 2 dessus, basse et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — *Elévation. O mysterium ineffabile* (*la* maj. Dessus, basse et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles et Ms. du Cons. de Paris. — *Elévation. O amor, o gaudium* (*la* maj. Haute-contre, taille, basse et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles et Ms. du Cons. de Paris. — *Elévation. O Jesu amantissime* (*ut* min. Haute-contre, taille et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles et Ms. du Cons. de Paris. — *Elévation. Venite, exultemus Domino* (*mi* min. 2 dessus et b. c.). Les 2 Mss précédents et Copie de Brossard, Bibl. Nationale. — *Elévation. Quid retribuam tibi, Domine* (*mi* min. Haute-contre et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles et Ms. du Cons. de Paris. — *Elévation. Audite omnes et expavescite* (*ut* min. Haute-contre et symphonie). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — *Motet de Pâques. Victoria! Christo resurgenti applaudent sidera* (*la* maj. 2 dessus et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — *Magnificat* (*ré* min. 2 dessus et b. c.). Recueil dit des *Elévations*. Bibl. de Versailles. — *Motet. O Domine, quia refugium et protector factus es* (*ut* maj. 3 basses et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — *Dialogus inter Deum et hominem* (*sol* min. Haute-contre, basse et b. c.). Recueil dit des *Elévations*, Bibl. de Versailles. — 1702, *Motet sur le psaume Lauda Jerusalem*. Un seul verset publié : *Qui dat nivem* (*mi* min. Dessus et symphonie), 1703. — 1703, *Motet sur le psaume Mirabilia testimonia tua*. 4 versets publiés (*mi* min. 2 dessus, chœur et symphonie), 1703. — 1704, *Motet sur le psaume Benedixisti, Domine, terram tuam*. 7 versets publiés (*sol* min. 3 dessus, haute-contre, 2 basses, chœur et symphonie), 1704. — 1705, *Motet sur le psaume Qui regis Israel, intende*. 7 versets publiés (*ut* min. Dessus, 2 hautes-contre, 2 basses et symphonie), 1705. — Vers 1712, *Leçons de Ténèbres du Vendredi Saint*. — 1714, *Leçons de Ténèbres du Jeudi Saint*. — 1714, *Leçons de Ténèbres du Mercredi Saint* (*ré*, 2 dessus et b. c.), sans date (1714 ou 1715). — Vers 1728, *Motets donnés au Concert Spirituel* (si toutefois ce ne sont pas quelques-uns des motets précédents).

TABLE DES GRAVURES

Début du neuvième prélude en ut majeur de Louis Couperin. . . . 9

Charles Couperin et l'une des filles du peintre. Tableau de Claude Le Febvre. (Musée de Versailles). 17

L'acte de baptême de Charles Couperin (9 avril 1638) 33

Les signatures au contrat de mariage de Charles Couperin (1662). 41

François Couperin vers 1695. Tableau de l'École Française, d'auteur inconnu. (Musée de Versailles). 49

François Couperin vers 1725. Gravure de Flipart, d'après le tableau d'André Boüys 65

Un autographe de Couperin. La première page de sa *Règle pour l'Accompagnement* 73

Un autographe musical de Couperin. Exemples de dissonances extraits de sa *Règle pour l'Accompagnement*. 81

Une page de *l'Art de toucher le clavecin* (2e éd. 1717) 89

L'orgue de la chapelle royale a Versailles. 97

La tribune d'orgue de l'église Saint-Gervais, a Paris. 105

La maison ou mourut Couperin a Paris. 113

Armand-Louis Couperin. (Gravure au physionotrace de Chrétien). 113

TABLE DES MATIÈRES

I. Les ancêtres 5
II. La vie 20
III. L'homme 50
IV. L'œuvre 57

I. — La musique instrumentale 57
1° Les pièces d'orgue 59
2° Les pièces de clavecin 64
3° La musique de chambre 84
a. *Les Sonates* 84
b. *Les Concerts* 91
c. *Les deux Apothéoses* 100
d. *Les Pièces de Violes* 106

II. — La musique vocale latine 109

Conclusion 121
Bibliographie 124
Catalogue de l'œuvre de Couperin 125
Table des gravures 127

887. — Évreux, imprimerie Ch. Hérissey. — 6-26.

ML 410 C855T47
TESSIER, A*COUPERIN

INSERT BOOK
MASTER CARD
FACE UP IN
FRONT SLOT
OF S.R. PUNCH

SIGILLVM VNIVERSITATIS ARIZONENSIS
SVRSVM
ESTABLISHED
1885

UNIVERSITY OF ARIZ
LIBRARY

MASTER CARD

GLOBE 901144-0

ML410. C855T47